NEOPHILOLOGUS

VOLUME 1

1916

NEOPHILOLOGUS

EERSTE JAARGANG.

Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/neophilologus_1916_1

NEOPHILOLOGUS

DRIEMAANDELIKS TIJDSCHRIFT VOOR DE WETENSCHAPPELIKE BEOEFENING VAN LEVENDE VREEMDE TALEN EN VAN HAAR LETTERKUNDE

Onder Redaktie van Prof. Dr. J. J. A. A. FRANTZEN, Prof. Dr. J. J. SALVERDA DE GRAVE, Prof. J. H. SCHOLTE, Dr. K. SNEYDERS DE VOGEL, Prof. Dr. A. E. H. SWAEN.

Sekretaris der Redaktie K. R. GALLAS.

EERSTE JAARGANG.

Reprinted with the permission of J. B. Wolters' Uitgeversmij N.V.

JOHNSON REPRINT CORPORATION
111 Fifth Avenue
New York 3, New York

Johnson Reprint Company Limited
Berkeley Square House
London, W. 1.

First reprinting, 1963, Johnson Reprint Corporation

Printed in Germany
Anton Hain K. G., Meisenheim/Glan

INHOUD.

Bladz.

J. F. BENSE, 'Melibœus Old' in Milton's *Comus*. 62
Prof. Dr. R. C. BOER, Over den samenhang der klankverschuivingen in de Germaansche dialecten 103
Dr. C. DE BOER, Hermione et Andromaque 241
G. DUDOK, Has *Jack Juggler* been written by the same author as *Ralph Roister Doister* 50
Prof. Dr. J. J. A. A. FRANTZEN, Zum Waltherfunde 27
——— Goethe und Beaumarchais 44
——— G. Richert, *Die Anfänge der romanischen Philologie und die deutsche Romantik* 49
——— Ueber den Stil der Þiðrekssaga. 196 en 267
——— Romantisches in Schillers Dramen. . 111
Dr. W. VAN DER GAAF, The disappearance of the *k* in *asked* . . . 65
Prof. Dr. A. G. VAN HAMEL, Gotica, I. 254
Prof. Dr. A. KLUIJVER, Over het Spel *Granida* 123
J. KOOISTRA, Shelley's *Prometheus Unbound* 213
C. KRAMER, Les nouveaux fragments posthumes d'André Chénier 192 en 248
Prof. Dr. H. LOGEMAN, Some Notes on *Romeo and Juliet*, I. 288
Dr. M. J. VAN DER MEER, Die gotischen Ortsgenitive 263
Dr. LÉON POLAK, Zinmelodie en Lichaamsreaktie 161
G. VAN POPPEL, Zum Verständnis der Brentanoschen *Romanzen vom Rosenkranz* 283
Dr. F. P. H. PRICK VAN WELY, Holl.-Eng. raakpunten en parallelen . 139
Prof. Dr. J. J. SALVERDA DE GRAVE, Observations sur le texte de la *Chanson de Guillaume* . . . . . 1 en 181
Prof. J. H. SCHOLTE, Der „Angelpunkt" in Goethes *Theatralischer Sendung* 29
Dr. C. SERRURIER, Jean Bodin, *Colloque des secrets cachés des choses sublimes* 23
Dr. K. SNEYDERS DE VOGEL, *Tristan et Iseut*, d'après des publications récentes 81

Bladz.

Prof. Dr. A. E. H. SWAEN, Bestaat oudengelsch *Cocor = zwaard?* . 209
J. B. TIELROOY, De celle qui fut Olive 18
P. VALKHOFF, Louis Ménard (1822—1901) 88
B. H. J. WEERENBECK, Le gérondif français avec sujet sous-entendu? . 101
B. WESTERVELD, Georgian Poetry. . . . . , . . . 222

VARIA.

Dr. C. DE BOER, Un cas de critique de texte 224
Prof. Dr. J. J. A. A. FRANTZEN, Zu *Faust* 71
——— Zu Geibels Jugendlyrik 149
——— Halbarbeit 229
——— Romantische Natursymbolik 301
K. R. GALLAS, A propos de *L'Apologie du Luxe* 305
Prof. Dr. H. LOGEMAN, Noget ustyggelig styggd 225
G. VAN POPPEL, Wilhelm und Marianne bei Goethe 228
Dr. F. P. H. PRICK VAN WELY, *Some* in een nieuwe functie 302
——— *Able* — said of persons only? . . . 304
Prof. J. H. SCHOLTE, Justinus Körner, *Der reichste Fürst* 147
Dr. K. SNEYDERS DE VOGEL, *Romania*, XXXV, 504 68
——— Les ballades en jargon du manuscrit de Stockholm 69
——— A propos d'un passage du *Quintil Horatian* 69
Prof. Dr. A. E. H. SWAEN, Old English *Myl* 152

BOEKBESPREKINGEN.

Prof. Dr. R. C. BOER, J. P. M. L. de Vries, *Studies over Færösche Balláden* 158
G. R. DEELMAN, Wilh. Viëtor, *Deutsches Aussprachewörterbuch* . . . 236
Prof. Dr. J. J. A. A. FRANTZEN, G. Roethe, *Zu den althochdeutschen Zaubersprüchen* 73
——— A. Heusler, *Die Heldenrollen im Burgunderuntergang* 73
K. R. GALLAS, G. Lanson, *Manuel bibliographique de la littérature française moderne* 308
——— E. R. Curtius, *Ferdinand Brunetière* 314
——— G. Chinard, *Notes sur le voyage de Chateaubriand en Amérique* 317
G. REUYL, M. E. de Meester, *Oriental influences in the English Literature* 74

Bladz.

Prof. Dr. J. J. SALVERDA DE GRAVE, J. Æ. Wartena, De Geminatione 72
——— A. Jeanroy, *Les Joies du gai savoir* 72
——— L. Foulet, *Le Roman de Renard* 153
——— J. Gilliéron, *Pathologie et thérapeutique verbales* 306
Dr. K. SNEYDERS DE VOGEL, A. Zimmermann, *Etymologisches Wörterbuch der lateinischen Sprache* . . 72
——— G. Reynier, *Le roman idéaliste au XVIIe siècle* 230
——— A. Lefranc, *Grands Ecrivains de la Renaissance* 311
Prof. Dr. A. E. H. SWAEN, W. T. Young, *A Primer of English Literature* 155
J. G. TALEN, Hans Sperber, *Studien zur Bedeutungsentwicklung der Präposition* **über** 232

AANKONDIGING VAN EIGEN WERK.

Dr. C. DE BOER, *Ovide moralisé* 75

INHOUD VAN TIJDSCHRIFTEN.

Revue d'Histoire littéraire 76, 319. — Zeitschrift für frz. Sprache und Literatur 76, 159, 240. — Germanisch-Romanische Monatschrift 76, 159. — Zeitschrift für deutsche Philologie 77, 159, 320. — Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Litteratur 77. — Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 78. — Euphorion 78, 160. — Jahresberichte für neuere deutsche Literaturgeschichte 79. — The Modern Language Review 79. — Modern Language Notes 79, 240, 318. — Englische Studien 79, 80, 240, 320. — Revue du XVIe siècle 159. — Archiv (Herrigs) 159. — Jahresbericht über die Erscheinungen auf dem Gebiete der germanischen Philologie 160. — Anglia 160. — Jahrbuch der deutschen Shakespeare-gesellschaft 160. — Bericht über die Verhandlungen der XVI. Tagung des Allgemeinen Deutschen Neuphilologenverbandes 239. — Museum 239, 318. — Modern Philology 240, 318. — Publications of the Modern Language Association of America 318. — Romania 319. — Zeitschrift für romanische Philologie 319

Verbeteringen . . . . . 160 en 320
Necrologie 320

OBSERVATIONS SUR LE TEXTE DE LA *CHANSON DE GUILLAUME.*

I. L'Unité du texte.

On sait que Suchier divise la *Chanson de Guillaume* en deux parties qui seraient dues à deux auteurs distincts. M.M. Weeks et Rechnitz sont du même avis, bien que le premier coupe le poème à un endroit différent [1]). Aux arguments phonétiques, métriques et lexicologiques de Suchier, M. Schuwerack en a ajouté d'autres qui se rapportent à la peinture des caractères [2]). Comme, pour la discussion à laquelle sera consacré le second paragraphe de cette étude, la question de savoir si la *Chanson de Guillaume* [3]) forme, ou non, une seule œuvre est importante, je commencerai par peser les arguments qu'on a fait valoir en faveur de la séparation de la *Chanson* en deux poèmes distincts.

Aux vers 912 et suivants, il est dit que Vivien tombe sous les coups des Sarrasins, qui cachent son corps; plus loin, aux vers 1987 et suivants, nous lisons que Guillaume le trouve encore en vie, après plusieurs jours, et il n'y est plus question de la cachette où l'auraient déposé les ennemis. Il semblerait qu'il y ait là une contradiction. Nous force-t-elle à attribuer la *Chanson* à deux auteurs? Le même poète n'a-t-il pas pu décrire la défaite de Vivien et sa dernière entrevue avec Guillaume?

Remarquons d'abord que, dans ce qu'on appelle la première partie, l'auteur, soit maladresse soit insouciance, ne craint pas les invraisemblances et ne se préoccupe pas d'une logique sévère dans son récit des événements. Guillaume dit lui-même qu'il a trois cent cinquante ans (vs. 1333); le nombre des guerriers est indiqué d'une façon fantaisiste [4]); la chronologie manque de clarté, et ni Suchier ni M. Rechnitz n'a réussi, à mon avis, à prouver que, en indiquant les différents jours de la semaine où auraient eu lieu les différents combats, le poète a obéi a un plan rigoureux [5]). Il paraît s'attacher surtout à la description des scènes isolées et essaye de les relier tant bien que mal les unes aux autres. D'ailleurs, les conclusions tirées de la cohérence plus ou moins grande d'un récit sont toujours sujettes à caution, parce qu'il est difficile de déterminer *a priori* jusqu'à quel point l'auteur tient compte de la réalité et de la possibilité objectives; on confond trop souvent la critique du texte avec

---

1) Suchier dans *Zeitschrift f. roman. Philol.*, XXIX, 642, et dans *La Chançun de Guillelme* (Bibliotheca normannica, VIII); Rechnitz dans *Zeitschrift f. roman. Philol.*, XXXII, 184, et dans *Prolegomena und erster Teil einer kritischen Ausgabe der „Chançun de Guillelme"* [Diss. Bonn, 1909]; Weeks dans *Romania*, XXXIV, 240, et dans *Modern Philology*, II et III.

2) Schuwerack, *Charakteristik der Personen in der altfranzösischen „Chançun de Guillelme"*, Halle, Niemeyer, 1913.

3) M. Suchier réserve ce nom à la première partie du texte qui, d'après lui, va jusqu'au vers 1981 et, d'après M. Weeks, jusqu'au vers 2647. Il appelle la seconde la *Chanson de Rainouard*. Dans cet article on appellera *Chanson de Guillaume* le texte entier, qui, comme on sait, a été imprimé par M. Baist sous le titre de *Larchanz*, Freiburg im Breisgau, 1908.

4) Schuwerack, *o. l.*, p. 75.

5) J'y reviendrai quand j'aurai à parler des refrains.

la critique du récit. Surtout quand il s'agit d'une œuvre primitive, comme l'est certainement la *Chanson de Guillaume*, il serait imprudent de déterminer d'avance les règles de vraisemblance qu'a dû suivre l'auteur.

Que donc il se soit passé plusieurs jours entre la bataille où Vivien a été vaincu et sa mort dans les bras de Guillaume, cela ne doit pas nous étonner outre mesure. Dans *Gormont et Isembart*, au vers 514, le poète nous dit que „le combat a duré quatre jours", et ce n'est qu'au vers 525 et suiv. qu'il raconte que le roi trouve Hugon et Gontier, qui ont été blessés au début de la bataille; de sorte que, d'après le texte, on pourrait conclure que ces deux derniers ont été, tout comme Vivien, abandonnés à leurs souffrances pendant tout ce temps. L'essentiel est de savoir si, d'après le récit, Vivien a été réellement tué sur le coup. M. Baist croit que non, puisqu'il parle de la „mort apparente" de Vivien[1]). Et, en effet, rien ne nous empêche de croire que Vivien, bien que blessé à mort, a pu vivre encore quelque temps. Un Sarrasin:

919 *Fert en la teste le vaillant chevaler,*
Que la cervele sur l'erbe li chet;
Sur les genoilz abat le chevaler.
Ço fu damage quant si prudome chet.
Sur li corent de plusurs parz paens,
Tut le detrenchent contre val al graver,
925 *Od els l'emportent, ne l'en volent laisser,*
Suz un arbre le poserent lez un senter,
Car il ne voldreient qu'il fust trové de crestiens.

Et si, dans la suite, aux vers 1288, 1372, etc., il est question de la „mort" de Vivien, ce sont ou Guillaume ou Guibourc qui en parlent, non pas le poète, et ces vers ne prouvent donc qu'une chose: c'est que, d'après le poète, Guibourc et Guillaume le croient mort, ce qui est très naturel, puisque les païens l'ont caché et qu'il ne prend plus aucune part aux combats. De même les païens s'écriant (vs. 1853):

Revescuz est Vivien le guerreier,

ont pu être persuadés d'avoir tué leur ennemi sans que, en réalité, il en ait été ainsi.

Ceci nous conduit à un second argument qu'on a employé pour contester l'unité de la *Chanson de Guillaume*: dans la „première" partie, Guillaume séjourne à Barcelone, dans la „seconde" à Orange. Cette confusion, M. Weeks est bien obligée de l'admettre dans un seul et même poème, ainsi que la prétendue contradiction signalée plus haut, parce que la seconde partie ne commence, d'après lui, qu'au vers 2647, et que la scène de la mort de Vivien et la substitution d'Orange à Barcelone se placent avant ce vers; ce savant ne paraît donc pas considérer la mention simultanée, dans la même chanson, de données géographiques contradictoires, comme une preuve que cette chanson n'a pu être écrite de la même main. Sans entrer dans des détails sur un problème aussi controversé que celui de la géographie de la geste de Guillaume, nous constatons simplement qu'elle est confuse. Au vers 2802,

[1]) *Larchanz*, p. 100.

Guillaume raconte que l'empereur réside à Aix, bien que, d'après les vers 2423 et 2468, ce soit à Laon qu'il l'a trouvé; rappelons-nous que, dans la *Chanson de Roland*, la résidence de Charlemagne, d'après le vers 2910, est à Laon, et d'après le vers 2917, qui se trouve dans une „laisse similaire", à Aix. Le rapprochement suffit à montrer la faiblesse de l'argument tiré des indications géographiques[1]).

M. Schuwerack, de son côté, signale une autre „contradiction" encore entre la „première" et la „seconde" partie. Deramé, tué au vers 1962, reparaîtrait au vers 2058[2]). En réalité, on y lit *Defame*, et non *Derame*, et ce nom est cité dans unes de ces énumérations de chefs païens, aux noms bizarres, où le poète se laisse guider plutôt par la rime et où la fidélité historique est bien le moindre de ses soucis. Or, même en admettant que *Defame* soit en effet une erreur de copiste pour *Derame*, je ne vois pas pourquoi un poète, improvisant des noms pour impressionner son auditoire, n'aurait pas pu puiser au hasard dans ses souvenirs; au besoin, il aurait pu répondre à ceux qui lui auraient fait une observation là-dessus, qu'il s'agit là d'un autre Deramé; ne nomme-t-il pas deux Tiebalt différents dans la seule „première" partie? Vraiment, je crois qu'il faut des arguments autrement forts pour nous convaincre de la nécessité d'une scission qui, il est utile de le dire, de l'aveu des adhérents eux-mêmes entraîne des conséquences fâcheuses et les oblige à formuler des hypothèses hardies.

M. Rechnitz, par exemple, est d'avis que la première partie n'a pas pu se terminer brusquement après le vers 1979: „quand même cette fin sommaire pourrait matériellement suffire, on s'attend à apprendre des détails sur le retour de Guiot et de Guillaume et sur l'accueil que leur fait Guibourc; on désirerait aussi que la laisse finale, conformément à celle du début, se terminât par le refrain *lunsdi al vespre;* il est donc possible que la fin de la *Chanson de Guillaume* [c'est-à-dire de la „première" partie] manque et qu'elle soit tombée comme victime de la fusion de la première avec la *Chanson de Rainouart* [c'est-à-dire de la „seconde" partie]; mais cela ne se laisse pas prouver"[3]). Donc, d'après M. Rechnitz, Suchier ne réussit pas à séparer de l'ensemble une chanson qui présenterait un tout achevé; la fin primitive aurait été tronquée pour permettre au remanieur de fondre ensemble deux poèmes primitivement indépendants. Ces deux savants admettent aussi que les vers 1704—1725 ont été, par le copiste, enlevés à la „seconde" partie (après le vers 2089) et intercalés dans la „première", à la place d'autres vers perdus, afin de préparer le lecteur ou l'auditeur aux événements racontés dans cette seconde partie[4]).

Il résulterait de là que le travail de fusion des deux parties a été exécuté avec soin. Mais comment expliquer alors que le même remanieur aurait laissé subsister les contradictions relevées plus haut? Celui qui aurait déplacé une laisse entière pour faire un tout homogène de deux chansons indépendantes, n'aurait-il pas cherché à substituer Barcelone à Orange et à modifier

---

[1]) Cf. les singularités géographiques dans *Gormont et Isembart* signalées par Bédier, *Les légendes épiques*, IV, 48.

[2]) *O. l.*, p. 63. M. Schuwerack cite à tort le vers 2085, au lieu de 2058.

[3]) *Zeitschrift f. roman. Philol.*, XXXII, 193.

[4]) Je dirai plus loin pourquoi je ne crois pas à cette intercalation.

la scène du combat où tombe Vivien, s'il avait senti que, sur ces points, il y avait incompatibilité entre ces deux poèmes? S'il ne l'a pas fait, c'est donc que, pour lui, cette incompatibilité n'existait pas, et pourtant c'est sur elle que Suchier base en partie son raisonnement. Voici le dilemme: ou bien le remanieur, soucieux de réunir intimement les deux chansons, aurait fait disparaître ces disparates; ou bien, pour lui et son public, ce n'étaient pas des disparates, et alors comment pourraient-elles fournir des arguments pour couper en deux la *Chanson de Guillaume*?

M. Schuwerack, à la suite de son observation mentionnée plus haut, cite une scène de la soi-disant seconde partie qui est une réplique de celle du combat de Guillaume avec Deramé: c'est celle où Guillaume tue Alderufe (vs. 2090). A son avis, le poète de cette seconde partie a dû connaître l'épisode de Deramé, et il se demande pourquoi, puisque pour lui Deramé n'est pas mort, il y fait figurer un autre Sarrasin que Deramé. On peut répondre d'abord que, pour le poète, Deramé est bien certainement mort, d'après le vers 1962, et puis, que le système des répétitions qu'il suit amène des scènes, non pas entièrement identiques, mais analogues [1]); il veut des épisodes qui se font pendant sans être exactement les mêmes; aussi, il me semble que cette scène d'Alderufe est précisément une preuve que c'est le même auteur qui, ici comme ailleurs, applique son procédé de scènes parallèles. M. Schuwerack n'a pas donné de réponse à la question qu'il a posée lui-même; par contre, en reconnaissant que le poète de la „seconde" partie a connu la scène de la mort de Deramé, qui se trouve dans la „première", il a rendu encore plus invraisemblable que les contradictions entre les deux parties fussent telles pour le poète. Car si celui-ci a connu cette scène, il a dû connaître toute la première partie; la seconde serait donc un poème créé pour continuer la première; et dans ce cas, comment admettre que, dans cette continuation, il ait introduit des détails qui, dans son esprit, seraient impossibles par rapport à l'œuvre primitive?

Suchier a cherché dans la phonétique un autre appui pour sa thèse: le nom de Vivien, dans la première partie, assone en *ie*, dans la seconde en *a nasal*, et dans la première partie les voyelles nasales *an* et *en* seraient séparées, tandis que, dans la seconde, elles assoneraient ensemble.

Pour ce qui est de la double forme de *Vivien*, il suffira de constater que, dans la *Chevalerie Vivien* [2]), le manuscrit de Boulogne, aux vers 210, 222, 591 et 612, fournit des assonances de *Vivien* en *ie*, tandis qu'au vers 1542 ce nom se trouve dans une laisse en *a nasal;* pourtant, personne, que je sache, ne songe à nier l'unité de ce poème [3]).

Quant à la différence que présenteraient les deux parties par rapport à la réunion à l'assonance, dans la même laisse, de *an* et *en*, voici ce qu'il en est: le texte de la „première", comme celui de la „seconde" partie offrent des

---

1) Voyez plus loin.

2) *La Chevalerie Vivien,* publiée par A.-L. Terracher, Paris, 1909.

3) La langue et la métrique de la *Chevalerie Vivien* dans le manuscrit de Boulogne présentent une grande ressemblance avec celles de la *Chanson de Guillaume.* Rappelons ici les paroles de M. Phil.-Aug. Becker, dans la *Zeitschr. f. roman Philol.*, XVIII, 115: „Die Arsenal- und die Boulogner Hss. bieten, im Gegensatz zu den übrigen, den besseren Text und die ältere Fassung".

exemples de la confusion des deux sons, bien que, dans celle-là, Suchier ait essayé d'éliminer les cas de mélange. Les vers 330 et 331, qui se terminent en *fuiant* et *vaillant*, se trouvent placés après deux vers en *-ent* et devant un autre vers, également en *-ent*. Suchier dans son article de la *Zeitschrift* [1]), proposait de mettre à la place de *fuiant* et *vaillant* des formes archaïques en *-ent;* dans l'édition critique de la *Chanson*, il renonce à cette substitution, et il fait des cinq vers en question deux laisses différentes — bien que, pour le sens, ils soient étroitement unis — dont la première, de deux vers, assonerait en *-en*, et la seconde, de trois vers, en *-an;* pour cela il fallait renverser l'ordre des mots du cinquième vers et lire *Communalment fierent al chief devant* au lieu de *Al chef devant fierent communalment*. J'aurai plus loin l'occasion de dire ce que je pense de ces changements violents, faits en vue d'un résultat à obtenir; pour le moment, je crois pouvoir affirmer que personne n'aurait songé à toucher à ce vers si, pour une raison ou une autre, on n'avait jugé désirable que ce vers se terminât en *-ant*. Il en est de même pour le vers 1893, où Suchier change *mult grant hardement* en *hardement mult grant*.

Je fais remarquer, à propos de ces assonances, qu'ici encore M. Weeks, en faisant la coupe entre les deux parties au vers 2647, fait donc entrer dans la „première" partie des laisses qui présentent le mélange de *an* et *en* (par exemple aux vers 2336 et suiv.), d'où il s'ensuit que, pour lui, ces cas ne fournissent aucune preuve contre l'unité du poème. En outre, je constate que, dans la „seconde" partie comme dans la „première", les laisses en *-an* ne contiennent qu'exceptionnellement des rimes en *-en;* cela est naturel, parce que c'étaient les gérondifs qui fournissaient la grande majorité de ces rimes; un seul vers en *-en* a donc une grande force probante.

M. Rechnitz dit ceci: „On sait que la *Chanson de Guillaume* [c'est-à-dire la „première" partie du ms. de Chiswick], contrairement à la *Chanson des Rainouart* [c'est-à-dire la „seconde" partie] sépare *an* et *en*. Seule la laisse qui va du vers 328 au vers 332 semble les avoir mélangés" [2]). Quand on songe que la „séparation de *an* et *en*" ne peut résulter que des données fournies par le texte et notamment de la laisse qui va du vers 328 au vers 332, le „on sait" du début de cette phrase n'est pas sans surprendre le lecteur.

Je ne mentionne qu'en passant une particularité graphique signalée par Suchier et qui constituerait une différence entre les deux parties: à la forme *Aimeri* de la „première" correspond, dans la „seconde", *Naimeri*. En effet, aux vers 298 et 1437 on lit *Aimeri*, aux vers 2552, 2556, 2625, 2931, 2986, 3166 *Naimeri*. Il n'en est pas autrement dans la *Prise de Cordres et de Sebille*, où le texte, à douze vers d'intervalle (vs. 2103 et 2115), présente ces deux formes.

Suivent des arguments fournis par la lexicologie: dans la „première" partie le poète se sert de certaines formules qui font défaut dans la „seconde" et inversement. Mais celles qui ne se rencontrent que deux, trois ou même une seule fois (*Lowis qui France ad a garder*, vs. 825) sont négligeables. Il n'y en a qu'une qui revient plus de six fois: c'est *maintenir et garder*. Or, si cette expression ne se rencontre pas dans la „seconde" partie, qu'est-ce à

1) P. 642, n.
2) *Prolegomena*, p. 27, n. 7.

dire sinon que le poète, pour son récit, n'en avait plus besoin? L'expression *en sun romanz* n'est employée que dans la „première" partie, c'est vrai, mais dans la „seconde" je lis *en sun latin* (vs. 3247); l'auteur, n'a-t-il pas pu se servir de ces deux expressions à deux audiences différentes de récitation? Ne nous arrive-t-il pas constamment de nous servir, avec une certaine persistance et sans nous en rendre compte, du même terme un jour, quitte à nous servir le lendemain d'un mot synonyme?

Il y aurait aussi, dans la „seconde" partie, des particularités métriques que ne connaîtrait pas la „première": l'enjambement des vers (quatre exemples) et l'enjambement des strophes. Seulement, dans la „première" partie, les laisses XXI et XXII (d'après la numération de Suchier), et peut-être XV et XVI, forment aussi un tout. Enfin, les laisses sont plus courtes dans la première que dans la seconde partie, et il y en a beaucoup en *i*. Sans doute, Suchier lui-même n'a pas dû attacher un grand prix à ces particularités.

A ces arguments M. Schuwerack en ajoute d'autres. Bien qu'il reconnaisse que le poète de la *Chanson de Guillaume* [c'est-à-dire, pour lui comme pour Suchier, la „première" partie de notre texte] a „sur bien des points, manqué de soin et de précision", il est pourtant si fermement convaincu que l'auteur de la première et celui de la seconde ne sauraient être le même, que „même un examen moins approfondi [que le sien] aurait suffi à prouver cela".

Voyons les résultats de cet examen.

M. Schuwerack passe en revue les différents personnages et compare leur rôle et leur attitude dans les deux parties. Il est regrettable que cette comparaison, au lieu d'être mise à part, se confonde dans son exposé avec l'énumération des traits qui composent les divers caractères.

Voici pour Guillaume. Dans la „première" partie, il est le protagoniste, dans la „seconde", il cède la place à Rainouart; dans la „première", sa vaillance est mise en relief, dans la „seconde", un seul vers rend témoignage de sa bravoure; dans la „seconde", son épée s'appelle *Joyeuse*, et ce nom est inconnu à la „première"; dans la „seconde", il est aussi plus éloquent et fait preuve d'une haute culture intellectuelle, car il parle plusieurs langues (vs. 2168); en outre, il y est plus religieux et plus humble, du moins jusqu'au moment où, devant le roi de France, il se montre dans toute sa grandeur héroïque; puis, son sentiment de l'honneur y est tout autre que dans la „première", car il n'y regrette aucunement d'être obligé de fuir, comme il le fait dans cette première partie; enfin, il y est plus cruel, parce que, si dans la „première" il reproche à Guiot de ne pas épargner Deramé, dans la „seconde", bien que la situation soit identique, il tue lui-même Alderufe.

On pourrait reprocher à M. Schuwerack de tenir trop peu compte de la répercussion que les circonstances ont sur les caractères, et du fait que, dans des situations différentes, les personnages peuvent montrer des côtés différents de leur nature. Dans le seul cas où, entre les traits de caractère tels qu'ils se manifestent dans les deux parties, il y aurait incompatibilité absolue, on pourrait douter que ce soit le même auteur qui aurait doté ses personnages de qualités qui s'excluent; et encore on doit compter alors avec la possibilité que le poète n'ait pas réussi à donner à ses créations l'unité psycho-

logique qui nous semble, à nous, indispensable, et que les hasards de l'inspiration l'aient entraîné au-delà de ce qui nous semble permis à un peintre d'hommes. Mais, même en exigeant de l'auteur de la *Chanson* un art parfait de créateur d'âmes, on ne saurait accorder au raisonnement de M. Schuwerack la force probante qu'il lui attribue. Si Guillaume cédait la place à Rainouart comme pivot du récit — ce qui n'est pas juste, car c'est toujours lui qui conduit l'action — que serait-ce à dire sinon que le poète a cru pouvoir intéresser son public en introduisant et en mettant en relief un nouveau personnage? Si, à la cour du roi, il est plus éloquent que chez lui, en compagnie de sa femme, c'est parce que l'abondance du cœur fait parler sa bouche. Si, en tuant Alderufe, il agit contrairement à ce que, dans une scène antérieure, il a lui-même exigé de Guiot, c'est que celui-ci l'a persuadé qu'il avait eu tort de vouloir épargner un ennemi blessé qui peut encore être dangereux (vs. 1967—1975). Les autres différences s'expliquent d'une façon analogue.

D'ailleurs, M. Schuwerack signale lui-même impartialement les ressemblances que présentent les deux parties dans la peinture du caractère de Guillaume[1]), comme aussi dans celle que le poète fait du caractère de Guibourc[2]). Et si, entre la Guibourc de la „première" et celle de la „seconde" partie, il existe des différences, elles sont peu probantes pour sa thèse. Dans la „seconde" partie, d'une part, elle serait plus femme parce qu'elle s'évanouit en songeant à ceux qui sont tombés dans la bataille, d'un autre côté, elle y montre un courage plus viril; elle y serait plus curieuse, plus sensuelle aussi, témoin le vers 2863:

Guiburc s'en vait lez Willame reposer;

or, cette conclusion paraît vraiment excessive. Et si, dans la „seconde" partie, un trait nouveau s'ajoute à la peinture de la noble femme, c'est-à-dire son amour pour son frère Rainouart, M. Schuwerack lui-même reconnaîtra que, puisqu'elle ne rencontre son frère que dans cette „seconde" partie, il lui aurait été difficile de manifester son amour fraternel dans la „première."

Il a déjà été question de Deramé. M. Schuwerack fait remarquer que, dans la „première" partie, ce païen est le chef de tous les Sarrasins, tandis que, dans la „seconde", il joue un rôle épisodique. Mais je constate que, dans cette „première" partie, au vers 1706, Deramé est nommé parmi d'autres guerriers; il est vrai que ce vers fait partie de ce que M.M. Suchier et Rechnitz considèrent comme une „interpolation anglonormande"; mais cette interpolation n'est nullement prouvée, ainsi que je l'ai déjà fait remarquer et ainsi que je le montrerai plus loin. Pour le reste, je renvoie à ce que j'ai dit plus haut sur le personnage de Deramé dans la „seconde" partie[3]).

---

[1]) *O. l.*, p. 36—37. [2]) *O. l.*, p. 70.

[3]) Suchier a employé ce personnage d'une autre façon encore pour corroborer sa thèse. Dans les premiers vers du poème, il est dit:

Plaist vus oïr de granz batailles et de forz esturs
De Deramed uns reis sarazinurs
Cum il prist guere vers Lowis notre empereur.

Il en a conclu que, d'après cette indication du sujet du poème, la mort de Deramé devrait en marquer la fin. Je ne saisis pas la force de cet argument. Devons-nous considérer Deramé comme le protagoniste de notre *Chanson*? Et, quand même on admettrait cette supposition, qui me paraît erronée, l'exemple de Roland, qui tout en étant le héros principal, meurt au moment où un tiers du poème doit encore être raconté, y ôterait toute valeur probante.

M. Schuwerack relève encore que Guiot, dans la „première" partie, est bien plus intimement relié au récit que dans la „seconde", où l'on ne fait qu'une seule fois, au vers 2358, allusion à sa jeunesse, et où il est si peu question de sa petite taille qu'il endosse l'armure de Tiébaut l'Esclavon et enfourche le destrier d'Olivier le Gascon. Seulement, dans la „première" aussi, il monte un grand cheval, celui de Deramé, après avoir cédé le „bauçan" de Guibourc à Guillaume; et pourquoi n'aurait-il pas, en cas de besoin, mis une cotte de mailles et un heaume trop grands pour lui? Sans doute, le poète aurait pu reparler de sa petitesse. S'il ne l'a pas fait, je le répète, c'est qu'il n'est qu'un peintre de petits tableaux, réunis par lui tant bien que mal, pour en faire un tout.

M. Schuwerack ajoute un mot sur une autre différence que présenteraient les deux parties: dans la „seconde", il y aurait beaucoup de personnages secondaires, simplement nommés, non caractérisés, dans la „première" au contraire le poète ne met en scène que peu de combattants, qui à peu près tous sont peints en détail. Ici encore il néglige les vers 1704—1728. Mais, quand même son observation serait juste, il y a ceci que, dans la „seconde" partie, il y a deux grandes armées en présence, tandis que, dans la „première", du moins du côté des Français, les premières batailles sont plutôt des combats partiels. Il en est de même dans le *Roland:* par suite de l'arrivée de Baligant toute l'armée de Charlemagne se trouve en face de l'armée entière des païens, dans la bataille de Roncevaux au contraire seules les troupes de Marsile se battent avec celles de Roland; voilà pourquoi ici les chefs sont nommés et décrits à part, tandis que, dans la lutte de l'empereur et de l'émir, le poète ne mentionne que les peuples qui composent l'armée.

En conclusion, je ne vois pas ce qui pourrait nous forcer à couper le texte de Chiswick en deux tronçons. Par contre, je distingue très bien quelques faits qui plaident en faveur de son unité.

Une des caractéristiques de la *Chanson de Guillaume,* ce sont les éléments burlesques qui sont si rares dans l'épopée; or, Rainouart, dans la prétendue seconde partie, fait pendant à Tiébaut, dans la „première". Les refrains — autre particularité très curieuse de notre texte — sont communs à tout le poème. Il est vrai que M. Rechnitz a essayé d'établir des différences entre l'emploi du refrain dans les deux parties, mais je doute qu'il y ait réussi, comme je le dirai amplement plus loin. Dans tous les cas, ces refrains constituent un lien qui unit toute la *Chanson,* et, si l'on admettait que c'est un remanieur qui les a introduits, alors nous aurions une preuve de plus que c'était un ouvrier soigneux; j'ai montré plus haut quelles conclusions on pourrait tirer de ce fait pour la question qui nous occupe.

Et d'ailleurs, une lecture impartiale du poème suffit à nous convaincre que, s'il existe entre le commencement et la fin du poème des différences, cela tient uniquement à ce que les événements racontés n'y sont pas les mêmes. Car dans l'agencement des épisodes, dans les particularités de style et de métrique on reconnaît la même main. Qu'on compare la situation décrite aux vers 1704 et suiv., avec celle des vers 3207 et suiv., la scène des lâches au vers 599 et suiv., avec celle des vers 2953 et suivants. Et les répétitions, ne sont-elles pas une marque de fabrique de la „seconde" comme de la

„première" partie?[1]) Enfin, le style si caractéristique de la ballade, dont il sera question plus loin, se retrouve dans les deux parties.

II. Critique du texte.

Nous croyons donc avoir le droit de considérer la *Chanson de Guillaume* comme un seul poème, de sorte que, dans la suite, nous ne ferons plus de différence entre la „première" et la „seconde" partie.

Aux vers 630 et 631, nous lisons ceci:

„Di dunc, Girard, cum se content tun cheval?"
„Tost se laissed e ben se tient e dreit."

Pour rétablir l'assonance, Suchier et M. Rechnitz changent ces vers de la façon suivante (orthographe du texte de Suchier):

„Di dunc, Girard, cum tis chevals se tient."
„Mult tost s'eslaisset, e dreit se tient e bien."

On pourrait faire à cette modification la même critique qu'à plusieurs de celles que les éditeurs ont faites au texte de la *Chanson*, c'est-à-dire qu'on ne voit pas pourquoi un copiste, trouvant dans le texte qu'il avait à transcrire les vers tels qu'on les a reconstitués, les aurait changés bien qu'ils ne présentent pas un mot difficile ni aucune forme inusitée[2]). Mais il y a plus.

Ces vers font partie du très bel épisode où Vivien prépare Girard lentement et prudemment à la prière qu'il va lui faire, d'aller demander du secours à Guillaume. Aucun passage n'a un air aussi primitif que celui-ci, et ne décèle aussi clairement les rapports qui unissent la chanson de geste à la poésie populaire. Cette conversation, en effet, est une espèce de ballade[3]). Or, une des caractéristiques de la chanson populaire, c'est la symétrie; qu'on relise la *Chanson de Jean Renaud*[4]) et on sera frappé de l'air de parenté que la forme de cette poésie offre avec les vers 622 et suivants de notre *Chanson*. Si donc, au vers 624, le poète dit

„Di dunc, Girard, coment te [l. *se*] *contenent tes armes?"*,

cette construction, absolument identique à celle du vers 630, est, à mon avis, une preuve que, quelle que soit la façon dont il faudra corriger l'assonance, on devra laisser intact l'ordre des mots de ce vers 630 et, par suite,

---

1) Cf. les vers suivants: 2704—2881, 2716—2778, 2824 et 2825—2873 et 2874—3355 et 3356, 2928 et 2929—2940 et 2941, 3011—3076, 3014—3029, 3020 et 3021—3090 et 3091—3097 et 3098—3326, 3093—3099, 3357 et 3358—3386 et 3387, 3371—3395.

2) Je suis heureux de me rencontrer sur cette question des changements apportés à l'ordre des mots dans un vers avec M. Jean Acher, dont l'article (*Revue des Langues Romanes*, LIV, 335 et suiv.) aboutit aussi à l'inefficacité d'une reconstitution du texte de la *Chanson de Guillaume*. Mais tandis que, moi, j'insiste sur l'impossibilité où nous sommes de savoir quelles libertés a pu se permettre le poète, lui met en relief l'importance du fait que le texte primitif a du être transmis oralement et que „la critique philologique ne s'applique qu'à la tradition écrite".

3) „Ein zweiter wichtiger Unterschied vom Rolandslied ist, daß der Dichter [der *Chanson de Guillaume*] ausgesprochenen Balladenstil schreibt, mag er nun Balladen benutzt haben die seinen Stoff behandlen oder andere nachgeahmt haben... Balladen sind jedenfalls als Bestandstücke seines Epos an zu sprechen" (Singer, *Die Wiedergeburt des Epos*, p. 48). J'ai dit plus haut que les deux parties de la *Chanson* présentent cette forme de la ballade; comparez en effet les vers 622 et suiv. et, d'autre part, les vers 2336, 2340, 2343.

4) Tiersot, *La Chanson populaire*, p. 14.

le mot qui le termine. C'est donc *dreit* qui doit être changé. Mais comment? Si Suchier et M. Rechnitz avaient réussi à lui trouver un synonyme en *al*, ils n'auraient certainement pas hésité à le substituer à cette place, car cela les aurait dispensés du remaniement hardi auquel sans doute ils ne se sont décidés qu'à regret.

Je me demande si ce mot n'est pas *bel*. Il est évident que c'est le terme que, sans la difficulté de la rime, on attend ici; l'expression qui semble la plus naturelle à cet endroit, est certainement *bien et bel*[1]). Mais la phonétique ne s'oppose-t-elle pas à cette hypothèse? Peut-on admettre que le poète a fait assoner *cheval* et *bel*?[2])

Je fais remarquer dès maintenant que cette supposition fournirait une explication de la présence du mot *dreit*. En effet, une assonance *cheval*: *bel* a pu paraître irrégulière à un copiste, qui aura laissé la place de *bel* en blanc, et un de ses successeurs aura rempli le vide par un autre mot, qu'il l'ait imaginé lui-même ou qu'il l'ait trouvé à la marge comme glose[3]). On peut rapprocher le vers 3249, où *bastun* est placé dans une laisse qui assone en *ie*: je suppose que le poète avait employé *tinel* et qu'un copiste scrupuleux, choqué de voir qu'un mot en *é* assonait en *ie*, l'a supprimé, sur quoi un autre aura mis à la place un terme qui convenait pour le sens et qui se trouvait peut-être aussi à la marge pour expliquer *tinel*.

Mais j'arrive à cette assonance de *a* avec *è*. Est-elle admissible?

Oui, pourvu qu'on veuille admettre que les textes, à mesure qu'ils sont plus anciens, pourront présenter plus de traces de négligences qui appartiennent au poème primitif, tel qu'il est sorti des mains ou de la bouche de l'auteur. N'aurait on pas, jusqu'à présent, corrigé les textes d'une façon trop mécanique? Et n'est-ce pas une pétition de principe que de supposer un poème où les assonances ne contiendraient aucune irrégularité? Je désirerais un peu plus de souplesse de méthode chez les éditeurs, et ce qui rend ce vœu légitime pour la *Chanson de Guillaume*, c'est la constatation qu'aucun des soi-disant rétablissements, par Suchier ou M. Rechnitz, de mots „primitifs" à la place de ceux du manuscrit, n'aurait été nécessaire, s'ils avaient accordé au poète une certaine liberté de mouvement. Remarquons, en outre, que les mots „rétablis", sont toujours plus banals que ceux du manuscrit; la suite de cet article en donnera des preuves; pourtant, on s'attendrait au contraire; un copiste remplaçant un mot par un autre doit déjà s'estimer heureux s'il trouve des termes qui conviennent à peu près. Comment expliquer que, dans notre poème, les mots que les éditeurs supposent avoir été substitués à des termes primitifs sont, pour le sens, toujours ceux-là même qu'il faut? Il y aurait lieu de s'étonner de tant d'art de la part d'un pauvre copiste ou, si l'on veut, de tant de chance. Plus le mot convient par le sens, plus il est probable qu'il s'est trouvé là dès le début. C'est une vérité de La Palisse, qu'il ne semble pas inutile d'exprimer.

---

[1]) Et non pas *bel et bien*, comme en français moderne. Voyez des exemples dans Godefroy.

[2]) La forme correcte de *cheval* serait ici *chevals*. On pourrait songer à lire, au lieu de *bel*, *bels*; seulement la syntaxe appelle, auprès de *bien*, l'adverbe *bel*. Sans cela on pourrait rapprocher les rimes anglonormandes (signalées par Vising, *Étude sur le dialecte anglonormand du XIIe siècle*, p. 91) *chevals* : *beals*.

[3]) Voyez plus loin et comparez Acher, *l. l.*, p. 345.

L'assonance *cheval*: *bel* ne serait pas le seul exemple de la réunion de *a* et *è*, dans notre *Chanson.*

1. Vs. 876. *darz* : *halberc* : *fer* : *claveals* : *boels* : *mes* : *ait.*

Suchier ajoute à *darz* le mot *quarels*, sans nous dire pourquoi le copiste aurait supprimé ce terme au risque de détruire l'assonance. M. Rechnitz en fait des *darz de fer*, tout en constatant qu'on s'attendrait plutôt à *darz d'acier.* Le vers, tel qu'il est dans le manuscrit est parfait, pourvu qu'on veuille bien se résoudre à admettre que le poète n'a pas hésité à faire assoner deux voyelles qui, dans la prononciation, ont dû être approximativement les mêmes. On sait, en effet, que devant *r*, en français et en anglais, la voyelle devient plus ouverte, de sorte que *è* a dû, dans cette position, se rapprocher de *a* [1]; ce changement de *è* en *a* est même devenu général dans certains mots. Donc, pour justifier l'assonance *darz* à *fer*, on n'a qu'à admettre que, pour une fois, le poète s'est laissé guider par l'oreille plutôt que par l'orthographe.

Cettre confusion de *a* et *è* devant *r* expliquerait aussi qu'au vers 476 *terre* se trouve au milieu d'une laisse en *a*. Ici encore, Suchier a été obligé de faire des changements nombreux et importants. Qu'on compare.

Ms.: *Vivien garde parmi une champaigne*:
Devant ses oilz vit la fere compaigne
475 *Del mielz de France pur grant bataille faire*;
Mult en vit de els gisir a terre.
Dunc tort ses mains, tire sun chef e sa barbe . . . .

Suchier fait commencer une nouvelle laisse à partir du cinquième vers et considère les quatre premiers comme formant une laisse en *è*:

Viviëns guardet par mi un champ sur l'herbe.
Devant ses oeilz vit la compaigne bele
475 *Del mielz de France pur grant bataille faire*:
Mulz en vit d'els gisir malmis a terre.

Ainsi, le copiste aurait, à deux reprises, mis un mot plus recherché au lieu d'un terme banal (*champaigne* à la place d'*herbe* [2]), *fiere* pour *bele*), et il aurait transposé l'adjectif qui accompagne *compaigne*. Dans quel but? Poussé par quelle nécessité? Nous nous le demandons en vain.

2. Cette combinaison de *a* et *è* se présente encore devant d'autres consonnes que *r*.

Vs. 1545. *hanste*: *enseigne.*

Suchier introduit l'adjectif *blanche* et est obligé pour cela de changer *batid* en *bat* [3]).

Vs. 16. *prendre*: *regne*: *chaenes*: *damages.*

Vs. 2119. *governe*: *Willame*: *blame*: *estre.*

---

[1]) Roudet, *Eléments de phonétique générale*, p. 291.

[2]) M. Rechnitz se contente de lire *champaigne* au lieu de *terre*, et conserve donc *a* comme assonance de toute la laisse. N'y aurait-il pas, dans cet écart entre la solution proposée par deux savants, une indication que leur méthode de reconstitution du texte laisse à désirer?

[3]) Dans le manuscrit, le second hémistiche n'a que cinq syllabes suivies d'un *e* muet. Je parlerai tout à l'heure des questions métriques que soulève le texte.

Dans le vers 19 Suchier invente un hémistiche nouveau pour éliminer *damages*, tandis que Rechnitz laisse le vers entier en blanc, parce qu'il désespère de trouver un mot à mettre à la place de *damages*. Le second vers se trouve dans la „seconde" partie du poème, dont nous n'avons pas encore d'édition critique. Or, *blame* est ici le seul mot qui convienne, de sorte qu'une bonne méthode nous oblige à l'admettre pour le texte primitif; en effet, par quel autre terme pourrait-on le remplacer dans:

Culvert paien, mult avez dit grant blame?

L'orthographe *Willame* qui, en soi, n'a de valeur probante que pour le dialecte du copiste, prend une nouvelle signification quand on la rapproche de cet emploi de *blame* dans une laisse en *è*; si elle est constante dans le manuscrit, c'est peut-être parce qu'elle rendait bien la prononciation du poète, qui n'aurait fait entre *a* et *è* qu'une différence minime.

Vs. 2090 et suiv. J'y trouve l'état de choses suivant: une laisse en *è* se termine par *Willame*; suivent quatre vers en *a* et ensuite de nouveau une laisse en *è*. Pour le sens tous ces vers sont étroitement unis. Ne vaudrait-il pas mieux considérer que c'est une seule laisse qui va du vers 2090 au vers 2132, plutôt que d'être obligé d'admettre deux enjambements?

On trouve, au vers 2127, *desmaillent* assonant en *è*, de même qu'au vers 315 *vermeille* rime avec *paille* et d'autres mots avec *a* [1]).

Vs. 2807. *paleis*: *aprés*: *boisnard*: *tuast*.

Le sens ne permet pas de faire de ces deux derniers vers une laisse à part. De sorte que cette réunion accidentelle de *è* et *a* à l'assonance semble s'être produite devant n'importe quelle consonne [2]).

A côté de ces assonances de *è* : *a*, je signale celles de *a* avec *a nasal*, qui me semblent assurées pour le texte de la *Chanson*. Suchier ne les admet pas, bien qu'il soit forcé de reconnaître, pour un des vers en question, que le mot de l'assonance pourrait être celui qu'il faut [3]). Par contre, M. Rechnitz est d'opinion que le poète n'a pas reculé devant l'assonance *a* : *a nasal* [4]). Et, en effet, nous la rencontrons dans des vers qui sont impeccables. Je cite les suivants:

1. Vs. 317 et suiv. Entre des vers qui se terminent en *a* se trouvent ceux-ci:

Ms.: *A treis clous d'or la fermat en sa lance,*
Od le braz destre en ad braundie la hanste,
De si qu'as poinz l'en batirent les lances.

Si jamais un mot a été à sa place, c'est bien *hanste*. Suchier, pour mettre d'accord ces vers avec sa conviction que *a* n'assone par avec *a nasal* doit, ici encore, recourir à des remaniements:

---

[1]) On ne peut pas songer à supposer que *desmaillent* s'est prononcé en *è*, comme c'est le cas dans les dialectes du Nord et de l'Est de la France.

[2]) Cf. la première note de la page suivante.

[3]) „Obwohl der Reim verdächtig erscheint, könnte das Wort echt sein" (*Zs. f. rom. Philol.*, XXIX, 655, n. 2). Cf. plus haut le passage en question (vs. 473), où l'on voit que, dans le texte critique, il n'a pourtant pas laissé subsister le mot.

[4]) *Prolegomena*, p. 54, n. 2, et p. 37, n. 3.

A treis clous d'or en sa lance la lacet,
Ot le braz destre brandist l'espié en haste,
Des i qu'as poinz les lengues d'or li'n batent.

Ces changements détériorent les vers excellents du manuscrit. M. Rechnitz se borne à changer *lances* du dernier vers en *langues*; cette correction est assurée.

2. Vs. 715. *braz* : *champ.*

Ohi, grosse hanste, cume peises al braz.

Suchier change *braz* en *flanc*, mais c'est bien *braz* qui est exigé par le sens.

3. Vs. 768. *darz* : *champ.*
Vs. 1803. *darz* : *trenchanz.*

Si l'on admet ces assonances, il est facile de corriger la rime au vers 1544, où *glaive petite* assone avec *hanste*; on n'a qu'à dire *petite glaive.* L'analogie de *petite broine* (1540), *petite healme* (1541), *petite espee* (1542), *petite targe* (1543) rend certain que *petite* doit être placé devant *glaive.* Nous aurions donc affaire à une simple inadvertance de la part du copiste.

On sait que le manuscrit d'Oxford contient également des exemples du mélange de *a* avec *a nasal*[1]); pour ce texte aussi la question se pose de savoir si on a le droit de modifier ces assonances; je crois que non.

Jusqu'à présent nous ne nous sommes pas occupés de la question du dialecte de notre poète. Pourtant la combinaison de *Willame* avec *blame* aurait pu nous donner une indication à ce sujet; en effet, cette rime est anglonormande[2]). Je n'insiste pas sur la possibilité que la prononciation très ouverte de *è*, qui permet de le réunir à l'assonance avec *a*, soit également une particularité de ce dialecte; une forme comme *saet* pour *sept* pourrait le faire croire[3]). Mais voici des assonances plus probantes qui corroborent cette localisation; je veux parler de la réunion de *è* avec *ie* dans une seule laisse. Suchier n'admet pas ce mélange et a été obligé de changer des vers corrects. Assonent en *e*: *ciel* (1148, 1187), *purchacer* (1322), *liver* (2011), *cher* (l. *chet*, 2074), *espees* p. *espiez* (2075), *piez* (2089), *manger* (2491), *chevaler* (3144). D'autre part, on trouve dans des laisses en *ie*: *ber* (158, 2381, 3500), *pené* (2525), *dehez* (2531). Je cite à part les vers 1064 – 6:

Girard se dresce e levad del manger.
Prest fu li liz si s'est alé colcher.
Guiburc la franche le servi volenters,
Tant fud ad lui quil endormi fu (l. *iert*).

Suivent six vers en *é*. Au besoin, on pourrait considérer l'ensemble de ces six vers comme formant deux laisses (une en *ié* (4 vers) et une en *é* (6 vers))

---

[1]) La comparaison entre la *Chanson de Guillaume* et le *Roland* d'Oxford n'est pas moins intéressante au point de vue de la langue que par rapport au récit. On y trouve au vers 3708 *amisele* en rime avec *a* et *a nasal*, et, aux vers 3880 et 3881, *depiecent* et *tere* dans une assonance en *a*, et voici les exemples que j'ai relevés de la combinaison dans une seule laisse de *a* avec *a nasal*: 831, 838, 839, 889, 1103, 1273, 1718, 1842, 1843, 1989, 2273, 3038, 3336, 3427, 3707, 3716, 3845, 3846, 3936. Or, l'importance du texte d'Oxford est plus grande encore qu'on ne le soupçonnait avant l'étude que M. Bédier y a consacrée (*Les légendes épiques*, III, 461).

[2]) Vising, *o. l.*, p. 91.

[3]) Suchier, *Les Voyelles toniques*, p. 35.

qui, pour le sens, enjamberaient. Suchier, qui n'admet pas cela et qui n'attribue pas non plus au poète des assonances de *é* avec *ie*, a dû complètement remanier ces vers:

Girarz se drecet: del mangier s'est levez.
Prez fut li liz, si s'est colchier alez.
Guiburc la franche le sert a volenté;
Tant fut ot lui qu'il s'endormit suëf.

Ainsi le copiste se serait acharné à modifier ces vers, dans le seul but d'introduire des anglonormandismes dans un texte qui n'en aurait pas contenus, car on ne voit pas qu'il ait pu avoir une autre raison de changer. Mais s'il en était ainsi, on serait en droit de s'étonner qu'il n'ait appliqué ce procédé que dans les rares cas cités et qu'il ait, presque toujours, laissé intactes les assonances qui étaient conformes à la phonétique française. Les irrégularités ne forment, en effet, qu'une exception extrêmement rare.

Si je ne me trompe, c'est tout autrement qu'il faut les expliquer: le poète de la *Chanson de Guillaume* s'efforce d'employer une langue littéraire qui est différente de son dialecte maternel: le plus souvent il y réussit, mais il lui arrive de laisser passer quelques formes qui lui sont familières et qui ne sont pas celles de la langue qu'il a adoptée pour son poème.

S'il en est ainsi, nous pouvons aller plus loin et appliquer notre méthode conservatrice à d'autres cas.

Le participe passé de *remanoir* assone en *é* au vers 1347, en *i* aux vers 216, 600, 604; on sait que *remis* est une forme anglonormande [1]). Suchier et M. Rechnitz changent *remis* en un mot qui présente *é* ou en un terme avec *i*, d'après le cas:

216 Ms. *De ses homes mulz e de ses amis*
S. *Mulz de ses homes e mulz de ses amez*
R. *Molz de ses homes, de ses amis assez.*
600 Ms. *Fors sul Girard qui od lui est remis*
S. *Fors sul Girart ki ot lui combatit*
R. *Fors sol Girard qui est remés od lui*
604 Ms. *Od dous escuz suls est as prez remis*
S. R. *Ot dous escuz remest suls en la presse.*

Cette dernière assonance en *e* ouvert a été introduite par les deux savants pour régulariser les refrains: je compte y revenir. Pour le premier cas, il se peut que le manuscrit soit fautif; il n'y a que deux vers en *i* après une laisse en *é*; mais au vers 600 on ne s'expliquerait pas que le copiste eût tenu à introduire une rime anglonormande sans nécessité et on se demande comment il aurait réussi à donner à un vers altéré un air si naturel.

A ce propos, je cite encore les assonances suivantes, qui sont correctes pourvu qu'on les considère comme des anglonormandismes qui auraient échappé par mégarde au poète de la *Chanson* : *emporterent* (: *è*, vs. 3472) [2]);

---

[1]) Stimming, *Boeve de Haumtone*, p. 176.
[2]) Vising, *o. l.*, p. 68.

veire (: *è*, vs. 2303)[1]), *effrei* (: *é*, vs. 704)[2]); *saver* (: *é*, vs. 3306), *ferir* (l. *ferer*, : *é*, vs. 3299), *dementir* (l. *dementer*, : *é*, vs. 1320), *accuilliz* (l. *accuilliez*, : *ie*, vs. 1808)[3]); *coru*, *espandu* (: *ó*, vs. 3433 et 3435)[4]).

Voici maintenant d'autres formes doubles que contient le manuscrit de la *Chanson*:

1) Mots avec *e* en hiatus. Cet *e* compte dans le vers: *Beürges* (vs. 21), *seüssent*, *seüssez* (vs. 109, 2187), *plesseïz* (vs. 509), *feïstes* (vs. 3139), *oceïssent* (vs. 3215), *eüst* (vs. 3266). Il ne compte pas dans le vers: *Burges* (vs. 23), *veist* (vs. 238), *fueur* (vs. 246), *empereur* (vs. 563), *beneiçon* (vs. 564), *meisme* (vs. 823, 2027), *deussez* (vs. 1619), *peusse* (vs. 1916, 2185), *ambleures* (vs. 1942, 2202), *leccheur* (vs. 2699, 2703), *maleurez* (vs. 2701), *conseust* (vs. 3266), *beneit* (vs. 3330), *marchant* (vs. 3520).

2) Mots avec *i* en hiatus. Cet *i* compte dans le vers: *Viviën* (vs. 494, 558, 1372, 2517), *maniër* (vs. 1764), *ubliër* (vs. 55, 2722, 3466). Il ne compte pas: *Vivien* (vs. 24, 119, 240, 252, 716, 723, 798, 973, 1243, 2340, 2466, 2606), *manier* (vs. 1740), *ublier* (vs. 573, 1316, 2858).

3) Mots avec *u* en hiatus. Cet *u* compte: *suëf* (vs. 1736, 3329). Il ne compte pas: *suef* (vs. 1991, 2679).

Comment pourrait-on décider lesquelles de ces formes ont été celles du poète? Sans doute, en ajoutant des mots sans valeur comme *dunc*, *et*, *i*, il est souvent facile d'obtenir des vers „corrects". Mais en a-t-on le droit, quand le vers est inattaquable comme sens et comme construction? N'est-on pas obligé dans ce cas d'admettre que le même auteur s'est servi de deux formes différentes? Et s'il en est ainsi, ne doit-on pas également laisser intacts les vers où l'elision de *e*, *i* ou *u* se produit, non pas dans un mot, mais dans la phrase? Notre texte présente quelques exemples de ce phénomène[5]), et je ne prétends pas que ces constructions soient toutes dues au poète[6]), mais je soutiens que, dans l'état où le texte de la *Chanson* nous a été transmis, c'est-à-dire dans un seul manuscrit, on n'a pas le droit d'exclure *a priori* la possibilité que certaines d'entre elles proviennent de lui.

Il y aurait lieu de se demander s'il ne faut pas appliquer, à la critique de la versification aussi, des principes plus conservateurs que ceux des éditeurs du manuscrit de Chiswick.

On aura remarqué le premier hémistiche des vers 216 en 631, cité plus haut, est trop court d'une syllabe, à en juger d'après les règles de la versification officielle. Seulement, on sait qu'une des caractéristiques des vers anglonormands consistait à raccourcir d'une syllabe un des deux hémistiches

---

1) *Ibidem*, p. 75: „Fantosme fait souvent rimer *ai* : *è*, mais bien rarement *ei* : *è*".

2) Lisez, dans le texte, *en effrei* au lieu de *effrei*.

3) Voir sur ces formes verbales, Stimming, *o. l.*, p. XXVIII, et Menger, *The Anglonorman Dialect*, p. 119.

4) Vising, *o. l.*, p. 72; le même, *Sur la versification anglonormande*, p. 65.

5) Voir pour *e* les vers: 31, 946, 2119, 2809, 3024, 3422, 3442, 3497; pour *i* les vers: 51, 117, 234, 1338, 1872, 2073, 2141, 2965, 3135, 3324, 3338, 3419. Cf. *cuard* (vs. 380), *ço i* (vs. 1696) *a itant* (vs 3232), *a itel* (vs. 3281), *a un* (vs. 2714), *ou il* (vs. 1771, 2468, 2960).

6) Cf. par exemple le vs. 491 (*n'i ad icelui*) avec le vers 496 (*n'i ad icil*).

ou même tous les deux[1]). Or, dans la *Chanson de Guillaume*, j'ai compté plusieurs vers dont un des hémistiches contient la même particularité[2]).

Il arrive aussi que les hémistiches sont trop longs, et il faut distinguer deux cas. D'abord, il y a beaucoup de vers qui sont corrects au point de vue de la métrique, pourvu qu'on admette qu'ils ont été chantés avec suppression d'un ou de plusieurs *e muets*[3]). Un exemple intéressant nous est fourni par un vers dont il a été question plus haut:

Di dunc, Girard, coment te contenent tes armes (vs. 624).

Ainsi que nous l'avons constaté, la forme de ce vers, de même que celle du vers 630, est garantie comme primitive par le parallélisme que présente leur construction. Or, il importe de citer ces phrases de Paul Meyer: „C'est ainsi que la finale *-ent* ne compte pas dans ce vers *Graces rendoient devotement*. Mais il n'y a là rien de contraire au principe fondamental de la versification française, qui est la fixité du nombre des syllabes... Il est parfaitement admissible que, pour le cas susindiqué, un poète ait suivi tantôt sa propre prononciation, tantôt l'usage continental qui reposait sur une prononciation différente" [4]).

J'ai compté près de trois cents vers qui sont corrects pourvu qu'on se résigne à ne pas y prononcer un ou deux *e muets*, et de ces vers la moitié ne se laissent changer que d'une façon plus ou moins violente. Il arrive même, comme pour le vers 624, que, tel qu'il est dans le manuscrit, un vers doit être absolument considéré comme correct; ainsi

Ben se peussent quatre chars entre cuntrer (vs. 3131)

me semble primitif, car de changer *entrecuntrer*, terme plus rare, par *rescuntrer*, mot plus fréquent, serait contraire à une bonne méthode. Et pourquoi la forme *chimené*, au vs. 1480 (à côté de *chiminee*, vs. 2613) n'aurait-elle pas pu être employée par le poète[5])? Elle se trouve à l'assonance, et le changement de Suchier, qui la remplace par *hostel*, présente l'inconvénient de substituer un mot plus répandu à un terme plus rare[6]).

Voici l'autre type de vers trop longs d'après la versification proprement française. Dans les hémistiches qui dépassent le nombre officiel de syllabes, il s'en trouve qui ne se laissent pas expliquer par la non-prononciation des *e muets*.

---

[1]) Je renvoie à Vising, *o. l.*, et à Gnerlich, *Bemerkungen über den Versbau der Anglonormannen* (Diss. Strassburg, 1889).

[2]) Premier hémistiche de trois syllabes dans 35 vers masculins et 57 féminins, second hémistiche de cinq syllabes dans 54 vers masculins et 15 féminins.

[3]) Cf. Vising, *Étude sur le dialecte anglonormand*, p. 55.

[4]) *Romania*, XV, 146.

[5]) Il est vrai que Du Cange cite (i. v. *caminata*) *caminatum* dans le *Gloss. Saxon. Aelfrici*.

[6]) Dans quelques vers, le copiste, en écrivant deux fois le même mot, semble avoir eu la préoccupation de donner à l'hémistiche le nombre de syllabes requis, ce qui prouverait alors que ce vers, primitivement, n'avait pas ce nombre, et nous aurions alors une preuve indirecte de l'existence, dans la *Chanson* primitive, de vers anglonormands. Ce sont *Seignurs frans frans homes pur amur Deu* (vers 1274), où le copiste a répété le même mot, et *Ne pout tenir ne cengle ne seele* (vs. 2130), *Reneward les a esgarderez* (vs. 2704), où il a arbitrairement allongé les mots *sele* et *esgardez*. La répétition du même mot se rencontre encore au vers 3429, *Si me n'esteit pur ma dame dame Guiburc*, et au vers 3384, *Nu faimes, sire, ainz ainz vus dium veritez*, où elle me semble bien être due à un lapsus et où, du moins, elle ne peut s'expliquer par des raisons metriques. Mais le vers 2072, *E sun cheval suz li li unt mort get* prouve de nouveau le desir du copiste d'appliquer la versification officielle; il a mieux aimé faire de *get* une forme impossible *get* que d'admettre la synerèse de *li unt*.

Il y a, d'abord, des premiers hémistiches de six syllabes (environ 25); or, on sait que, dans les poèmes anglonormands les alexandrins alternaient avec les décasyllabes. Il y en a aussi quelques-uns où le premier hémistiche compte cinq syllabes et où le second en compte sept; ce sont sans doute des vers incorrects, de même que quelques autres, qui sont trop courts parce que le premier hémistiche ne compte que deux syllabes, et le second trois ou quatre; évidemment, ces incorrections doivent nous rendre prudents par rapport aux autres vers irréguliers; mais je constate que je ne compte que dix-neuf exemples de ces vers manifestement fautifs, ce qui est bien peu [1]).

Je pourrais faire des observations analogues sur la place de la césure, qui souvent tombe au milieu d'un groupe de mots ou même d'un mot [2]), mais je ne ferais que me répéter. D'ailleurs, j'espère que ce qui précède aura convaincu le lecteur qu'il est arbitraire de ramener à l'uniformité un texte qui, par le fait seul qu'il a été récité, permettait des libertés.

Bien entendu – et je l'ai déjà dit une ou deux fois – je ne crois pas que ce texte, tel que nous l'avons, soit parfait. Il y a des vers où l'on peut, avec plus ou moins de vraisemblance, supposer que le texte primitif a été glosé ou expliqué [3]); il y a enfin des fautes ou des lapsus [4]). Par contre, les erreurs contre la rime, abstraction faite des anglonormandismes, sont extrêmement rares, et le texte ne contient pas de lacunes. Je sais bien que Suchier en admet plusieurs. M. Rechnitz en considère une comme sûre, c'est celle qu'aurait causée l'interpolation des vers 1704 – 1728, dont il a été question plus haut et sur laquelle je reviendrai. Il croit en outre qu'il y en a une entre les vers 1877 et 1878, parce que le vers 1878 se termine en *mustre* et assone en *é*; or ce vers répèterait le vers 1841, qui contient *mustre* (et non *mustré*), de sorte que, d'après lui, cette forme est assurée pour 1878. Il est donc persuadé que le copiste a sauté toute une laisse féminine en *o*. Pourtant le récit est tout ce qu'il y a de plus complet, et il suffit de lire, au vers 1878,

A cel colp sa bone espee a mustré [5]),

---

1) Ce sont les vers: 58, 1174, 1951, 2371, 2477, 3132, 3141; 611, 688, 1556, 2183, 2668, 3470; 1987, 2571; 2239, 2535; 194, 2183.

2) Dans 86 vers la césure tombe au milieu d'un mot, devant un *e muet*, dans 35 vers au milieu d'un mot, devant un autre son que *e muet*, et dans 42 vers au milieu d'un groupe de mots. Exemples des trois cas: *Tedbald le cunte reperout de vespres* (vs. 28), *Et fiert un paen sur sa doble targe* (vs. 321) *Si perdi de ses homes les meillurs* (vs. 7).

3) Suchier appelle le copiste „fanatique de clarté" et il y a certainement des vers où celui-ci (ou le récitateur; voyez Acher, *l. l.*, p. 345), a ajouté des noms propres, des titres, des substantifs, des adjectifs. Dès le premier vers, on trouve *batailles* qui n'est sans doute qu'une explication de *estur*; au vers 1268 *Girart de Viane* a bien l'air d'être une note ajoutée par le copiste au nom d'Olivier, de même que *Alderufe* (vs. 2133) est une glose de *Li Sarazin*. Mais, si l'on admet que le poète primitif a pu parfois ne pas compter les *e muets* (voyez plus haut) on sera souvent embarrassé de déterminer dans quels cas on doit admettre l'ingerence du copiste.

4) Par exemple, au vers 479, *Willame brace*. Ici encore, quand on admet que le poète est anglonormand, le nombre de ce qu'on considérera comme des fautes sera plus restreint; ainsi les fautes de genre assez fréquentes n'auraient, dans ce cas, pas besoin d'être corrigées dans un texte critique.

Je signale en passant le vers 2110, où *ared* signifie simplement „j'accuse" (cf. 2107, *de quele chose me blames*). M. Rechnitz, qui ne pense pas au verbe *areter*, a donné de ce vers une explication fort compliquée (*Zeitschr. f roman. Philol.*, XXXII, 196, n. 1).

5) Cf. le vs. 1843, où le participe passé ne varie pas non plus, bien que le complément direct précède. On pourrait aussi admettre la non prononciation d'un *e muet* final.

pour enlever la difficulté de la rime. Ce changement est d'autant plus légitime que, ainsi que le dit d'ailleurs M. Rechnitz lui-même plus d'une fois, il arrive souvent que, sans doute pour varier le style, les vers qui forment une réplique de vers antérieurs, présentent de petites différences[1]; or si, dans le texte primitif, ces vers avaient été identiques, n'aurait-on pas dû s'attendre à ce que le copiste les eût reproduits identiquement? Le raisonnement que fait M. Rechnitz à l'appendice II de ses *Prolegomena* ne m'a pas convaincu: le sens des vers 1046 et suiv. est parfait („et s'il peut manger tout cela, il doit être un ennemi redoutable").

Voici à quoi toutes ces observations semblent devoir aboutir: c'est que dans l'état actuel des choses, ne disposant que d'un seul manuscrit, aucune méthode vraiment scientifique ne nous permet de ramener le texte de la *Chanson de Guillaume* à une forme plus ancienne. Aussi, je suis pleinement d'accord avec M. Jean Acher quand il écrit: „Il me semble que la reproduction pure et simple de l'imprimé de Chiswick accompagnée de notes critiques rendrait l'étude de la *Chanson de Guillaume* plus abordable [qu'une restitution comme l'est celle de Suchier]". L'étude des refrains et de la prétendue „interpolation anglonormande" nous conduira à la même conclusion.

(*à suivre*).

Groningen. J. J. SALVERDA DE GRAVE.

DE CELLE QUI FUT OLIVE.

M. Henri Chamard, l'éminent biographe et éditeur de Joachim du Bellay, dans son grand ouvrage paru en 1900[2], suppose que la dame chantée par le poète sous le nom harmonieux d'Olive n'a pas été cette demoiselle Viole dont on avait beaucoup parlé, et qu'on ne connaît guère; il pense qu'Olive est bien plutôt "une amante idéale, une muse inspiratrice, un prétexte à beaux vers". D'après l'opinion qui paraît aujourd'hui prévaloir, par contre, l'Olive de Joachim du Bellay ne serait autre, dès la première édition, que la "Tresillustre Princesse Madame Marguerite seur unique du Roy" à qui la réimpression de 1550 se trouve dédiée. C'est le regretté Léon Séché qui semble le premier, en 1901, avoir exprimé l'avis[3]) que cette dédicace n'est pas seulement une politesse faite après la première édition à une princesse fort influente, qu'elle est surtout un hommage à l'inspiratrice du poète, qui aurait ressenti pour elle une passion respectueuse il est vrai, mais sincère et profonde. Voici les arguments que Léon Séché proposait à l'appui de sa thèse.

---

[1]) Qu'on compare les vers 12 et 38, 16 et 42, 17 et 43, 516 et 550, 651 et 989, 660 et 982, 1740 et 1764, etc.

[2]) H. Chamard, *Joachim du Bellay, 1522–1560.* Travaux et mémoires de l'Université de Lille, tome VIII, mémoire n° 24, Lille, Siège de l'Université, 1900, 8°, p. 179.

[3]) Léon Séché, *Sur la Dame qui fut Olive*, article de la *Revue de la Renaissance*, mai-juin 1901, pp. 239–241. Je citerai plus loin (page 20, note 3) un article de M. Vianey d'où il résulte que Séché a reproduit, en 1903, l'essentiel de son article de la *Revue de la Renaissance* dans sa préface pour le 1er tome de son édition des *Œuvres complètes* de Du Bellay.

Dans la dédicace en vers de la première édition, dédicace qui porte la suscription "Il dedie son livre à sa Dame", Joachim aurait suffisamment désigné la sœur d'Henri II. Son ami Dorat devait être dans le secret de son amour, puisqu'il termine un compliment liminaire de la première édition par ces vers:

Phœbus amat Laurum, *glaucam sua Pallas Olivam*:
Ille suum vatem, nec minus ista suum.

Dans les armes parlantes de Marguerite, d'ailleurs, figurait un rameau d'olivier. Et Séché se demande quelle serait donc la dame à laquelle les deux phrases suivantes, qu'on trouve dans la première préface, pourraient s'appliquer: "Quand j'ecrivoy' ces petiz ouvraiges poëtiques (Lecteur) je ne pensoy' rien moins qu'à les exposer en lumiere: & me suffisoit qu'ilz fussent aggreables à celle qui m'a donné la hardiesse de m'essayer en ce genre d'ecrire, à mon avis encore aussi peu usité entre les Francois comme elle est excellente sur toutes, voyre quasi une Deesse entre les femmes [1]," et plus loin: ". . . . & tumultuairement le jecter en lumiere, avecques la permission de celle qui est & sera seule mon Laurier, ma Muse & mon Apolon [2]." D'autre part, Séché fait remarquer que la dédicace à la princesse, dans la deuxième édition, constituerait une infidélité commise par le poète à l'égard de "sa Dame"; comment expliquer cette infidélité, et comment se fait-il, au surplus, que Joachim n'ait plus jamais parlé d'Olive, alors que le nom de la princesse revient à chaque instant dans son œuvre? Et si Olive avait été une femme ordinaire, les sonnets seraient-ils si éthérés, si chastes? Ce n'est pas de cette façon qu'il a chanté Faustine, qu'il avait vraiment aimée aussi, mais qui n'était pas une princesse. Et si son amour platonique pour Madame Marguerite n'avait pas été sincère, il n'aurait pas montré tant de chagrin, dans une lettre à son ami Jean Morel d'Embrun, lorsqu'elle quitta la France pour aller habiter la Savoie avec le duc Philibert Emmanuel, son mari.

M. Joseph Vianey, dans un compte rendu de la *Revue d'Histoire littéraire* de l'année 1903 [3]), résume les arguments de Léon Séché. Il en apporte même un nouveau: c'était, à l'époque où Joachim écrivait, une habitude parmi les poètes de dédier leurs œuvres à des reines, à des princesses, habitude empruntée aux poètes italiens du commencement du XVIe siècle. Et il ajoute que l'hypothèse de Séché lui "plaît infiniment".

Je me demande, au contraire, si elle est admissible. A vrai dire, seul l'argument de l'olivier, arbre héraldique de la princesse Marguerite, m'a fait, à première vue, quelque impression. Cette concordance est, en effet, singulière. Seulement, à y regarder de plus près, ne pourrait-on pas arriver à une conclusion toute différente? Sainte-Beuve [4]) suppose que les cinquante sonnets de la première édition ont été composés "à la louange d'une maîtresse destinée par son nom à faire le pendant de Laure (le *Laurier*, l'*Olivier*)" [5]). Or, si on songe que le laurier est l'emblème d'Apollon, ne semblera-t-il pas tout à fait

---

[1]) Joachim du Bellay, *Œuvres poétiques*, I, *Recueils de sonnets*, éd. crit. p. p. H. Chamard, Paris, Cornély, 1908, 18°, p. 7.

[2]) ib., p. 8.

[3]) *R. H. L.*, X (1903), pp. 523—525.

[4]) *Nouveaux Lundis*, XIII, Paris, Lévy, 1870, 18°, p. 323.

[5]) Sainte-Beuve ajoute "et qui n'était pas purement imaginaire"; mais ce n'est pas ici la question.

probable que Joachim, pour trouver le nom de sa Muse à lui, aura choisi l'olivier parce que c'était l'emblème de Minerve? Après Apollon, il n'est que naturel de penser à Minerve. Et quoi de plus convenable, pour un poète, que de proclamer que son amie est la sagesse même? Il n'est pas toujours indispensable de croire que cette amie si sage soit précisément une princesse de la cour . . . .

Les vers de Dorat pourraient s'expliquer d'une façon analogue: pourquoi *Pallas* serait-elle nécessairement Madame Marguerite? Ce nom peut tout aussi bien s'appliquer à une maîtresse encore inconnue, ou même à une inspiratrice imaginaire.

Les autres arguments me paraissent encore moins valables. Madame Marguerite serait suffisamment désignée par la dédicace en vers de la première édition. Cette assertion m'étonne fort: voici les vers dont il s'agit:

Bien que le vœu, que je sacre & ordonne
A ta grandeur, soit d'assez petit pris,
Puis que de moy le meilleur je te donne,
De peu donner je ne seray repris.
Et quand les vers, qu'ores j'ay entrepris
De te chanter, ne seroient immortelz,
Si est-ce bien que je les ay ecriz
Avecq' espoir qu'ilz pouront estre telz. [1])

Comment est-il possible de voir dans ces vers même la moindre allusion à la future duchesse de Savoie? Cela peut s'adresser à n'importe quelle femme!

Et on peut en dire autant des deux phrases de la préface se terminant par "voyre quasi une Deesse entre les femmes" et ". . . . sera seule mon Laurier, ma Muse & mon Apolon": elles aussi s'appliquent à la première *Iris en l'air* venue.

Mais, les vers de l'*Olive* ne seraient pas si éthérés, si chastes si elles ne s'adressaient à une princesse . . . . Reste à savoir s'ils répondent tous à cette qualification; Séché nous avertit lui-même: "Entendons-nous, dit-il, je ne dis pas que tous les sonnets de l'*Olive* ont été faits pour elle et la trahissent, ce serait soutenir une thèse absurde, ...; je ne dis pas non plus qu'elle fut la maîtresse de Joachim . . . . [2])." Seulement, comment supposer qu'un ouvrage comprenant des sonnets comme ceux qui portent dans la seconde édition les numéros XIV et XXXIII, ait été, je ne dis pas dédié à une princesse respectée, mais composé à son intention? Car c'est là la question. Qu'on en juge. Voici un quatrain du sonnet XIV [3]) (le poète rêve):

. . . . . .

J'avoy' lié ce col de marbre, voyre
Ce seing d'albastre, en mes bras enlassez,
Non moins qu'on voit les ormes embrassez
Du sep lascif, au fecund bord de Loyre.

. . . . . .

et voici quelques vers du sonnet XXXIII [1]) (le poète s'adresse aux autres amants):

---

[1]) Edition Chamard des *Œuvres poétiques*, I, p. 6.
[2]) Article cité, pp. 239 et 240.
[3]) Orthographe de la 1ère édition, d'après M. Chamard.

. . . . . .

Tous prisonniers, vous etes en soucy
Craignant la loy & le juge severe:
Moi *plus heureux, je ne suis pas ainsi.*

Mile doulx motz, doulcement exprimez,
Mil' doulx baisers, doulcement imprimez,
Sont les tormens ou ma foy persevere.

On pourrait y joindre d'autres exemples. Remarquons seulement que, d'après M. Vianey lui-même [2]), le premier de ces sonnets a été probablement emprunté à Bembo, et que la vision, au lieu d'être sensuelle comme ici, était chez lui tout à fait chaste. Disons enfin que la première édition de l'*Olive* seule, cette première édition prétendument destinée à Madame Marguerite, était accompagnée de l'*Anterotique de la vieille & de la jeune amye*, "ce poème de goût douteux", comme dit M. Chamard [3]), "dont l'inspiration en somme est réaliste et libertine"; singulier hommage à une patronne vénérée! Cette pièce avait disparu de la deuxième édition qui portait le nom de la princesse.

Et si Joachim a chanté Faustine dans des vers sensuels et plastiques, moins chastes que ne le sont — je ne le nie pas — la plupart des sonnets d'*Olive*, qu'est-ce à dire? C'était en 1557, huit ans plus tard!

De même pour la lettre à Jean Morel. Elle est de 1559; dans l'intervalle Joachim s'est pris en effet d'une affection profonde pour la haute dame qui l'avait encouragé à ses débuts [4]). Mais il s'agit de savoir s'il l'aimait déjà au moment où il composa la première édition de l'*Olive*.

C'est ce que l'argument ajouté par M. Vianey ne prouve pas plus que les raisonnements de Séché; cet argument ne fait qu'expliquer pourquoi la seconde édition a été dédiée à Marguerite.

Reste cette objection qui consiste à demander pourquoi Joachim aurait changé de patronne et n'aurait plus jamais parlé d'Olive par la suite. C'est qu'il a préféré célébrer, je suppose, la princesse qui pouvait le protéger et qu'il se mettait à aimer, plutôt que de chanter encore une femme quelconque qu'il avait oubliée, qui n'avait peut-être jamais existé. Mais alors, pourquoi n'a-t-il pas dédié ses sonnets à cette princesse dès la première édition? La réponse est simple, et il nous la donne lui-même dans le sonnet CLXXXV des *Regrets*, où il parle de Marguerite et qui commence par le quatrain suivant [5]):

Quand ceste belle fleur premierement je vey,
Qui nostre aage de fer de ses vertus redore,
Bien que sa grand'valeur je ne cognusse encore,
Si fus-je en la voyant de merveille ravy.

"Quand ceste belle fleur premierement je vey" . . . . . mais on connaît la date approximative de cette première entrevue. Le 18 juin 1549, deux jours après

---

1) N° XXXI dans la 1ère édition.

2) Joseph Vianey, *Les sources italiennes de l'Olive. Annales Internationales d'Histoire.* Congrès de Paris, 1900. — 6e section: Histoire comparée des littératures, pp. 71—104, Paris, Colin, 1901, 8°. Voir page 86.

3) Edition des *Œuvres poétiques*, I, Avertissement, p. XIII.

4) Cf. H. Chamard, *Joachim du Bellay*, ouvrage cité, p. 222.

5) Joachim du Bellay, *Œuvres poétiques*, II, *Recueils de sonnets*, éd. crit. p.p. H. Chamard, Paris, Cornély, 1910, 18°, p. 198.

le roi, la reine de France et les princesses, parmi lesquelles Marguerite elle-même, font leur entrée à Paris. C'est après cette entrée – il le dit lui-même dans la préface de son *Recueil de Poésie*[1]) – que Joachim du Bellay, "qui sortait du Collège de Coqueret et qui cherchait des protecteurs"[2]), osa se présenter devant elle. Avant cette date il ne la connaissait même pas .... Or, le privilège de la première édition d'*Olive* date du 20 mars 1549 (n. s.): c'est à dire que Joachim avait composé ses sonnets plusieurs mois avant de faire la connaissance de leur prétendue inspiratrice! Plein d'ardeur pour la poésie, et pour le succès, excité par la fréquentation des autres jeunes humanistes et artistes pendant les deux années qu'il venait de passer au Collège de Coqueret (1547–1549), intellectuellement surchauffé, pressé de produire, Joachim du Bellay aura fait comme il fera encore en 1557 pour certaines pièces des *Jeux Rustiques*: il aura composé et publié, en l'honneur d'une femme quelconque, soit réelle, soit imaginée, des vers où il lui exprime une passion qu'il ne sent que médiocrement. Et puis, ayant été bien reçu par Madame Marguerite, qui aimait la poésie, il se sera dit: voilà une protectrice et même une Muse toute trouvée, dédions-lui notre seconde édition. Tout ce que nous savons de son caractère concorde avec cette supposition, qui n'implique d'ailleurs rien que de très pardonnable, Pendant la même année 1549, dans "l'ambitieux dessin", dit M. Chamard[3]). de "se pousser en Cour .... il avait improvisé le *Recueil de Poésie*", qui était plein d'hommages adressés par le poète aux puissants de cette époque. C'est ainsi que, dans ce recueil, il couvre de fleurs, pour se concilier les bonnes grâces d'un rival influent, le poète courtisan Mellin de Saint-Gellays, qu'il avait d'abord attaqué dans une phrase de la *Deffence*[4]); cette habileté d'ailleurs ne réussit point. C'est ainsi qu'il est allé, dans le cours de sa carrière poétique, jusqu'à dédier à la très puissante Diane de Poitiers sept pièces que M. Chamard trouve avec raison indignes de son talent: "l'auteur se donne bien du mal pour exprimer des sentiments dont le factice éclate[5]).''

En résumé, et bien que je ne prétende pas avoir épuisé le sujet, il me semble que l'hypothèse de Léon Séché et de M. Vianey ne s'appuie sur aucun argument bien solide; elle présente au contraire certains inconvénients assez graves. Et psychologiquement, l'hypothèse que j'ai essayé de défendre me semble, même *a priori*, bien plus séduisante.

Si l'on retrouve un jour le commentaire perdu d'André de Rossant, cet écrit nous renseignera peut-être. Pour le moment, nous devons, à ce qu'il me paraît, nous borner à constater que la deuxième édition est dédiée à la princesse Marguerite; quant à savoir qui fut la vraie inspiratrice du poète, si tant est qu'il en ait eu une, cette question peut être considérée comme insoluble dans l'état actuel de nos connaissances.

Alkmaar. J. B. TIELROOY.

---

1) Même ouvrage, tome III, *Recueils lyriques*, Paris, Hachette, 1912, 18°, p. 58.

2) H. Chamard, *Joachim du Bellay*, ouvrage cité, p. 222.

3) H. Chamard, *Joachim du Bellay*, ouvrage cité, pp. 431 et 432.

4) Joachim du Bellay, *La Deffence et illustration de la langue francoyse*, p.p. E. Person, 2e éd., Paris, Cerf, 1892, 8°, p. 115, note 3. Remarque de M. Chamard, *Joachim du Bellay*, ouvrage cité, p. 227.

5) H. Chamard, *Joachim du Bellay*, ouvrage cité, p. 444. Voir d'ailleurs le chapitre entier sur "*Du Bellay poète courtisan*".

JAEN BODIN, *Colloque des secrets cachez des choses sublimes, entre sept sçauans qui sont de differens sentimens.* [Traduction française du *Colloquium Heptaplomeres* par Roger Chauviré.] Paris, Librairie du Recueil Sirey et Honoré Champion, 1914.

La publication (fragmentaire) annotée d'une ancienne traduction française du *Colloquium Heptaplomeres*, est certes un des effets heureux de l'intérêt que l'époque de la Renaissance continue à inspirer aux philologues modernes. Le Colloque est un des nombreux manuscrits, traitant de religion et de philosophie, qui au XVIe et XVIIe siècle, circulaient clandestinement et dont le contenu sentait trop le fagot pourqu'on osât les faire imprimer. Comme ils n'étaient pas destinés à la publicité, les auteurs y quittaient toute réserve et dévoilaient sans crainte le fin fond de leur penseé. Aussi l'*Heptaplomeres* est-il un document précieux pour quiconque s'intéresse aux différents courants d'idées qui hantaient les esprits du XVIe siècle et il est très révélateur des opinions et du caractère de Jean Bodin, philosophe qui de nos jours est moins connu qu'il ne le mérite.

On sait les événements principaux de sa vie: né à Angers en 1520, il fit son droit à la faculté de Toulouse, après quoi il entra au barreau de Paris. Or la composition de ses œuvres ne tarda pas à l'absorber complètement, si bien qu'il renonca à sa charge. Le duc d'Alençon l'attacha à sa personne et le mena avec lui en Angleterre et en Flandre. Après la mort du duc il se retira à Laon où il se maria. En 1576 il fut nommé député du Tiers Etat de Vermandois aux Etats de Blois. Quoiqu'il fût toujours soupçonné – et non sans raison – d'être hostile au catholicisme, il se déclara en 1589 ouvertement pour la Ligue et il poussa la ville de Laon à s'associer avec ce parti Il mourut de la peste en 1596. Son œuvre capitale, celle à laquelle il devait sa réputation, ce sont *Les six Livres de la République* (1576). Il publia en outre une *Méthode de l'Histoire* (1566), *La Démonomanie des Sorciers* (1579), *Le Paradoxe*... etc. (1591) et le *Théâtre de la Nature universelle* (1596). Rappelons en passant que le traité de la *Sagesse* de Charron compte plusieurs passages que ce chanoine a copiés presque littéralement dans le *Théâtre de la Nature* et dans la *République* et que le Ve Livre de ce dernier ouvrage et la *Méthode de l'Histoire* contiennent une ébauche de la théorie de l'influence des climats, qui fait reconnaître en Bodin un précurseur de Montesquieu. Récemment l'attention des lettrés a été attirée sur l'*Heptaplomeres* (1593) – le fameux ouvrage que Bodin laissa en manuscrit – par la publication susnommeé de M. Chauviré et, coïncidence heureuse, par une étude critique approfondie de M. F. von Bezold dans la *Historische Zeitschrift*, publiée par Meinecke et Vigener Tome 113 (1914) et 114, deuxième fascicule (1915). Dans cet article M. von Bezold donne un résumé détaillé de l'œuvre et il étudie à fond la pensée de Bodin, replaçant le philosophe dans le cadre de son temps et déterminant en quoi il est original et en quoi il se montre le porte-parole d'un groupe de penseurs. Le texte original du *Colloque* est en latin. Malheureusement l'histoire du manuscrit, son sort à travers les siècles, est entouré de mystères et le résultat des recherches que messieurs Chauviré et Bezold ont faites chacun séparément, a été d'augmenter plutôt ces ténèbres

que de les éclaircir: il nous prouve que les différents témoignages des lettrés du XVIIe siècle sont tous contradictoires et suspects. Une lettre de Claude Sarrau (Sarravius) à Isaac Vossius nous apprend, qu'après la mort de Bodin, le chanoine Jean Descordes devint propriétaire de l'autographe. Il le prêta durant quelques années à Grotius, pour que celui-ci réfutât les doctrines impies qui y étaient contenues, dans son traité *De veritate religionis christianae*, qu'il était en train de préparer. La correspondance entre Grotius et Descordes témoigne qu'en effet le fameux jurisconsulte hollandais emprunta le *Colloque* au chanoine et qu'il le lut avec beaucoup de déplaisir. Or dans la préface de sa publication, M. Chauviré démontre qu'il n'est pas prouvé que Grotius ait lu le texte original et que selon toute probabilité il était en possession d'une copie, laquelle se trouve actuellement à la Bibliothèque nationale. Sarrau, dans la lettre mentionnée plus haut, affirme que Descordes possédait la pièce authentique; Patin par contre, prétendit avoir appris de Naudé, que l'original avait passé des mains des héritiers de l'auteur, dans celles du président Claude de Mesmes et que celui-ci l'avait gardé. Descordes était-il vraiment le propriétaire de l'autographe? Envoya-t-il à Grotius le texte original ou une copie? Bodin brûla-t-il avant sa mort le manuscrit compromettant, ou bien ses héritiers le détruisirent-ils, comme on l'a prétendu? Autant de questions! Il n'y a donc aucune indication précise sur la destinée de l'autographe. Bientôt après la mort de Bodin quelques copies commencèrent à circuler en cachette. Elles eurent un succès de scandale qui retentit jusqu'auprès de Christine de Suède. La reine, friande de toute nouveauté philosophique, remua terre et ciel pour se procurer un exemplaire du fameux ouvrage et Isaac Vossius réussit, non sans beaucoup de peine, à la contenter; l'intérêt princier augmenta naturellement la vogue de l'écrit. Au XVIIIe siècle les copies devinrent plus nombreuses et Guhrauer, dans son étude sur l'*Heptaplomeres*, affirme que déjà au début du siècle il n'était pas de savant en renom qui n'eût la sienne. Plusieurs lettrés (Leibnitz e. a.) désiraient faire imprimer le *Colloque*, mais chaque fois l'entreprise se heurta à trop d'obstacles. En 1841 Guhrauer publia pour la première fois une analyse détaillée (en langue allemande) de l'œuvre, avec le texte latin d'une partie du IVe et du Ve Livre. Noack fit paraître en 1857 l'ouvrage complet, édition médiocre, pleine d'inexactitudes, ainsi que M. Chauviré l'a démontré par plusieurs exemples. Il restait à faire, en premier lieu, une étude critique des différents manuscrits existants. C'est ce que M. Chauviré a entrepris. Il a collationné les textes latins de l'*Heptaplomeres* connus en France, et il a publié le résultat de ses recherches, dans la préface de sa publication, divisant et subdivisant les manuscrits en groupes, selon la valeur qu'il leur accorde.

La plus ancienne traduction française du *Colloque*, qui nous ait été conservée, date environ du début du XVIIe siècle; elle se trouve à la Bibliothèque nationale, f. fr. 1923, anc. f. fr. 7892. Quoique Bodin ait écrit presque tous ses ouvrages en deux langues, les contre-sens que M. Chauviré a relevés dans cette version l'empêchent cependant de l'attribuer à l'auteur lui-même. Toutes les autres versions connues étant des copies totales ou partielles de ce premier texte français anonyme, c'est celui-ci que le savant philologue a reproduit; mais il a eu soin de signaler au lecteur, dans des

notes explicatives au bas des pages, les erreurs que le traducteur y a laissé glisser et que la comparaison avec les textes latins ont révélées. M. Chauviré a respecté l'orthographe et la syntaxe de l'auteur primitif. Il n'a publié que les passages du *Colloque* qu'il a jugés les plus importants; le Livre IV, qui semble contenir le noyau de l'œuvre, est reproduit presque en entier. A mon avis il est regrettable qu'ainsi une traduction française, aussi judicieusement annotée, n'existe qu' à l'état fragmentaire. Ce sont la diffusion et la longueur du texte qui ont poussé l'éditeur à faire un choix, mais même ces extraits contiennent des passages trop prolixes et indigestes pour que le grand public en puisse goûter la lecture; ils ne seront lus que par les critiques qui s'intéressent particulièrement à l'histoire des idées et ceux-ci préféreraient sans doute une édition intégrale des six Livres dans laquelle ils pourraient faire un triage à leur gré.

Le mystérieux *Colloque*, qui durant deux siècles scandalisa ou amusa tant de lecteurs, est un entretien fictif entre sept personnages réunis à Venise, un des foyers de la tolérance au XVIe siècle: le catholique *Coroni* qui est l'hôte du cénacle, *Antoine Curtius*, calviniste, *Federich Podamicus*, luthérien, *Octave Fagnola*, chrétien d'origine mais converti à l'islamisme, *Salomon Barcassius*, juif, *Diego Toralba*, qui confesse la religion naturelle, et *Jérôme Senamus* dont les convictions religieuses sont difficiles à déterminer: esprit positif, ergoteur infatigable, il ne peut accepter des dogmes que sa raison ne sanctionne pas; se disant qu'il est impossible de savoir avec une certitude absolue quelle est „la vraie" religion, il rêve d'une tolérance universelle, persuadé comme il est que toute conviction sincère, fût-ce même l'idolâtrie, touche le vrai Dieu. Les sept savants nommés, parlent principalement religion, mais en vrais hommes de la Renaissance, ils s'intéressent à une multitude d'autres questions, si bien que parfois l'ouvrage a les allures d'une encyclopédie touffue. La forme du dialogue anime singulièrement cette œuvre, où tant de problèmes ardus sont traités. Bodin, avec un art subtil, a donné à chacun des personnages un caractère différent et à mesure que l'entretien avance, leurs tempéraments se dessinent avec plus de netteté. Ils défendent leurs opinions éloquemment, mais – et c'est ce qui nous rend l'œuvre sympathique -- ils réfutent leurs adversaires avec une courtoisie parfaite; ils se respectent mutuellement, malgré la grande divergence des opinions et aussitôt que la conversation risque de tourner à l'aigre, ils changent de sujet. Ce sont tous des hommes intelligents et cultivés; il n'y a pas parmi eux, comme dans tant d'autres „Entretiens" composés dans un but didactique, „l'homme sensé", personnifiant les idées de l'auteur lui-même, et triomphant facilement de l'adversaire stupide ou antipathique. Il n'y a d'ailleurs aucun triomphe final: à la fin du *Colloque* „chacun en respectant la croyance de tous les autres, reste fixe dans la sienne." (ed. Chauviré p. 205). Toutefois les sympathies de Bodin se laissent deviner aisément et la gradation de ces sympathies forme une échelle par laquelle au XVIe siècle on montait tout droit sur le bûcher: tout en bas il y a le catholicisme, que Bodin déteste, et que le pauvre Coroni doit défendre, à la sueur de son front, contre les attaques des six autres interlocuteurs. Calvin et Luther occupent des échelons un peu plus élevés; pourtant leurs doctrines sont critiquées avec hardiesse.

Viennent ensuite le judaïsme et l'islamisme, dont les défenseurs ont un rôle bien plus facile que ceux des religions précédentes; on voit que ces deux cultes ont la sympathie de l'auteur. Mais les échelons tout à fait supérieurs sont occupés par les partisans de la religion naturelle et par ceux qui avec Senamus sont d'avis que toute croyance sincère mène au salut et que le respect des opinions d'autrui est un de nos premiers devoirs. L'inspiration de l'œuvre est anti-chrétienne et Bodin s'exprime avec une audace qui étonne: la croyance aux miracles, la divinité de Jésus-Christ, sa Résurrection, l'Assomption, la Conception immaculée, la Rédemption, les peines corporelles qui attendent les impies dans l'enfer, le mystère de l'Eucharistie, le baptême des nouveaux-nés etc. sont représentés comme des absurdités. Bodin, que croyait-il au juste? Question embarrassante, et je crois qu'il aurait été très embarrassé lui-même, s'il avait eu à s'expliquer à ce sujet. Il est avant tout un partisan déclaré de la tolérance politique (ce dont témoigne la *République*) et religieuse, mais sa modération n'est certes pas basée sur l'indifférence ou le mépris pour les choses de la foi, comme chez les libertins, mais bien plutôt sur un principe de charité et sur la conviction que les révoltes et les persécutions haineuses, sont contraires à la volonté divine. Il a une âme foncièrement religieuse, ses biographes récents sont d'accord là-dessus. Si on veut le comparer à un théologien-philosophe contemporain de lui, c'est avec Sébastien Castellion qu'il aurait peut-être le plus d'affinité comme apôtre de la tolérance.

De même qu'en chantant un cantique, l'unisson est aussi désagréable que l'harmonie, l'accord des contraires par des intermédiaires, est plaisante (éd. Chauviré p. 32), de même le choc des opinions mène à la connaissance d'une vérité supérieure, une espèce de religion philosophique, qui embrasse et unit tous les contraires – tel semble être l'idéal, l'idée-maîtresse qui est développée dans l'*Heptaplomeres*. Bodin est le type des penseurs, si fréquents à l'époque de la Renaissance, et qui, tiraillés de toutes parts par des doctrines différentes, ne savent plus discipliner leur pensée vagabonde: imbus de platonisme, et de la sagesse orientale très en vogue au XVIe siècle, en possession d'un amalgame bizarre d'érudition et de connaissances souvent superficielles, amassées au hasard et sans méthode, liés malgré eux à la tradition, ils cherchent sans trève l'issue du labyrinthe où ils sont entrés. Il me semble que M. Bezold caractérise avac beaucoup de justesse à la fois l'œuvre et l'auteur quand-il dit, en terminant sa belle étude du *Colloque*: „im *Heptaplomeres* (spiegelt sich) das Wesen eines Denkers, der über den Zwiespalt in seinem Innern nicht so leichten Kaufs hinweggekommen ist. Bodin fühlt sich mit unzerreiszbaren Banden an die Last der Vergangenheit und an die Seelenkämpfe seines Jahrhunderts gefesselt, während er zugleich nach einer Zukunft der Vernunftherrschaft und Toleranz die Arme ausstreckt."

C. Serrurier.

ZUM WALTHERFUNDE.

Im 53. Bande der *Zeitschrift für deutsches Altertum*, S. 337 fgg. hat Degering ein von ihm gefundenes Bruchstück einer verlorenen Waltherhandschrift veröffentlicht, welches neben schon Bekanntem auch Verse einer neuen Strophe Walthers überliefert. Er verspricht zum Schlusse seiner Mitteilung, in einem der nächsten Hefte der Zs. die Folgerungen aus diesem Funde für die Waltherphilologie zu ziehen, „ausgehend von der offensichtlichen Beziehung des neuen Spruches auf den Sevenschen Spruch *Solde ich den jungen râten*". Seitdem sind drei Jahre verflossen, ohne daß D. sein Versprechen erfüllt hätte, während meines Wissens auch sonst niemand sich zur Sache geäußert hat. Es mag also nun wohl gestattet sein, unserseits einige Bedenken gegen Degerings Auffassung der betreffenden Strophe vorzubringen.

Es handelt sich zunächst um die angenommene Beziehung auf Walthers jüngern Zeitgenossen und Nachahmer Liutolt von Seven (Savene, Sävene, Säben), dessen Namen D. in *seueken* (Z. 8) zu finden glaubt. Dies wäre dann wohl *seuenken* zu lesen. Nun ist aber, wie D. selbst zugibt, von einem Nasalstrich über dem zweiten *e* nichts zu sehen; sodann versteht man nicht, wie Walther dazu gekommen wäre, von dem Namen *Sävene* ein Deminutiv, und zwar mit niederdeutscher Endung, zu bilden. In derselben Weise könnte dann etwa Gotfrid von Nîfen van einem Gegner als *Nîfenchen* bezeichnet werden? Was ferner den Hinweis auf den Sevenschen Spruch *Solde ich den jungen râten* betrifft, so ist nicht abzusehen, inwiefern die Walthersche Strophe sich auf diesen beziehen soll. Ich gebe hier den Text des Spruches nach MS III, 328*a* mit einer leichten metrischen Besserung.

Solde ich den jungen râten,
die unbetwungen lîbes unde guotes
sint, und hôhe solden varn,
den seit' ich wol, daz werdekeit mit grôzem (ge)sparn
nie ûf daz rat gesaz.
Wie die biderben tâten,
den man nâch tôde danket werdes muotes?
Die nâmen êre vür daz guot.
Haeten si(z) behalten, alse maneger tuot,
waz waere in deste baz?
Nû sint si dort, daz guot ist hie,
und ergêt den jungen wirs, danne ê den alten.
Den hort gevristen mohte, den veriesch ich nie;
swie er was gewunnen oder behalten,
sone kunde er niht gewegen:
daran gedenken alle, die arges wellen pflegen.

Liutolt rät also den reichen jungen Edeln, mit dem Gute nicht zu sparen, sondern, wie der stehende Ausdruck lautet, *êre vür guot* zu nehmen, und warnt vor den Folgen des Geizes. In summa ein recht banaler, hundertmal breitgetretener, Gedanke. Die an einen Marschall gerichtete Warnung Walthers dagegen bezieht sich auf einen ganz besondern Fall: einen Herrn, der – wahrscheinlich bösem Rate folgend – aus Habgier sich bei Freunden

und Verwandten verhaßt macht, Leben und Seelenheil aufs Spiel setzt, und nun das unrecht erworbene Gut, anstatt es in den Beutel zu stecken [1]), austeilen möchte, um die verlorene Ehre wiederzugewinnen.

Mit der Beziehung Walthers auf Seven ist es also nichts. Der Name *seueken* hat überhaupt nichts mit Liutolt von Sävene zu schaffen: es ist vielmehr die niederdeutsche Lautform von *Sibechen*. D. weist mit Recht darauf hin, daß die offenbar aus Ripuarien oder sogar aus Niederfranken stammende Handschrift mfr. oder nfr. Formen aufweist: wie *lif* für *lîp*, so ist auch *seueken* für *Sibechen* geschrieben. Walther spielt hier also auf die Heldensage an: der habsüchtige Fürst, der Freunde und Magen vergewaltigt und mit dem geraubten Gute den Freigebigen spielt, ist Ermanrich, und der böse Ratgeber ist Sibeche = Seveke.

Ermenrich ist sprichwörtlich als reichster Fürst (z. B. þS, Unger, c. 13: *allra konunga mestr ok rikastr*, ebenso c. 276) und schon der ältesten Sage als Besitzer eines ungeheuern Schatzes wohlbekannt; es läßt sich auch verstehen, daß die historische Entwicklung dieses Charakters in der Dichtung dazu geführt hat, jene Reichtümer als geraubt aufzufassen; daß er aber besonders freigebig gewesen – außer gegen Sibeche – dafür findet sich kein anderes Zeugnis, als das des Tannhäusers MS II, 88*b*

Salatîn twanc mit sîner milten hant ein wunder,
sam tet der künic Ermenrich daz lant ze Belagunder.

und die bekannte Stelle der *Quedlinburger Chronik*: (Ermanaricus) *astutior in dolo, largior in dono*. Zu dieser Antithese bietet nun die Walthersche Strophe ein merkwürdiges Seitenstück [2]).

An welchen 'marschalc' mag nun wol Walthers Warnung gerichtet sein? Man denkt zunächst an den Reichsmarschall Heinrich von Kalden, einen der hervorragendsten Politiker und Feldherren der Hohenstaufenzeit, der unter drei Kaisern: Heinrich, Philipp und Otto eine bedeutende Rolle spielte, und besonders in den Jahren 1208 und 1209 hervortrat. Nach Philipps Ermordung bewirkte er als Führer der staufischen Ministerialität deren Anschluß an Otto, und betrieb dann eifrigst die ihm übertragene Exekution der Reichsacht gegen den Mörder, den er in seinem Versteck auffand und eigenhändig tötete. Vielleicht hat er auch die Hand im Spiele gehabt, als Otto 1209 die gewaltsamen Maßregeln gegen die schwäbische Ritterschaft anordnete, bei denen viele Güter weggenommen und wieder verschenkt wurden. Auf solche Vorgänge könnte die Walthersche Strophe allenfalls zielen.

Zum Texte selbst mögen schließlich noch einige Bemerkungen folgen. D. nimmt wohl mit Recht an, daß uns hier die sieben letzten Verse eines im ‚Reimarton' verfaßten Spruches vorliegen. Ganz sicher scheint mir die Sache freilich nicht. Die metrische Drückung von *lîp* im zweiten Verse des Fragments ist für Walther nicht unbedenklich; man möchte eher lesen:

und umbez guot
lîp unde sêle wâgen,

---

[1]) Freilich kann der Satz *und iz in den stel biutel nie ne stieze* auch auf *man* als Subjekt bezogen werden, aber ich versteeh dann den Zusammenhang nicht mehr.

[2]) Das Zwiespältige in Ermenrichs Charakterbild tritt auch in der þS hervor, die auf obigen Passus folgen läßt. *Hann er vinsaell ok friðsamr hinn efra lut æfi sinnar.* Freigebig zeigt sie ihn c. 129 þetleif gegenüber.

wo denn im Auftakt der Druck über *lip unde* gleichmässiger verteilt würde. Im sechsten Verse fehlen sogar zwei Hebungen: auch im fünften hapert es; die Fassung der Hs. wäre zu lesen:

und íz in dén stel bíutel níe ne stíeze,

eine noch stärkere Drückung, als die oben beanstandete. Ist *stel* richtig gelesen, so hätten wir hier ein Kompositum *stelbiutel*, oder vielmehr *stelebiutel* = *Diebsbeutel*, und es ergäbe sich doppelter Auftakt:

und ez ín den stélebiútel níene stíeze.

Eine solche Zusammensetzung scheint mir aber etwas fraglich. Es ist doch nicht der Beutel, der stiehlt, oder zum Stehlen geneigt ist, oder als Werkzeug dabei dient. Auch steht die Lesung *stel* keineswegs fest. Vergleicht man im Facsimile dieses Wort mit den in derselben Zeile stehenden *stieze* und *stolze*, so fällt sofort bei diesen die energische Ligatur *st* auf, wogegen jenes mit zwei gesonderten Buchstaben anfängt, von welchen der erste ebensogut *i* als *s* bedeuten kann. Vielleicht ist also zu lesen: *îteln biutel*. Ich gebe nun eine Rhythmisierung des Textes, auf der Grundlage des Reimartones, wobei ich die Lücken ausgefüllt habe:

x x́ sich léiden vríunden únde mâgen,
und úmbez gúot lîp únde sêle wâgen,
ob ér dan sô bidérbe íst, daz ér daz sélbe gúot
gérne umbe ére téilte, ob mán in líeze,
und ez ín den stélebiutel níene stíeze,
stólzer márschalc, x x x́, swâ mán diz ąllez túot,
ich smécke Síbechen án dem râte, ein bránt lît ín der glúot.

Die Zuspitzung des Schlußverses zu einem packenden Bilde ist echt Walthersch, vgl. L. 28, 30; 29, 14; 30, 18, 28; 31, 32; 33, 10 u. s. w. Der Ausdruck *ein brant lît in der gluot* ist wohl sprichwörtlich, oder lehnt sich an eine sprichwörtliche Redensart an, die ich allerdings nicht zu belegen weiß. Das Scheit in der Glut, das brenzliche Dünste verbreitet, ist zu kombinieren mit *smecke*, also: *ich rieche Brandiges*, d.h. *Verdächtiges, Gefährliches in diesem Rate.*

Utrecht. FRANTZEN.

DER „ANGELPUNKT" IN GOETHES *THEATRALISCHER SENDUNG.*

Zwischen der *Theatralischen Sendung* und dem *Wilhelm Meister* liegt Goethes Aufenthalt in Italien: in die sogenannten „Elf Jahre" fällt die Arbeit an der ersten Fassung; zur Zeit der Ausgabe der *Neuen Schriften* nahm er den Plan mit größerer Energie wieder auf und gestaltete ihn zu *Wilhelm Meisters Lehrjahren.* Es läßt sich nicht bis zur letzten Grenze verfolgen, wie der alte Plan sich zu der neuen Ausführung verhielt, auch jetzt nicht, wo wir durch Billeters glücklichen Fund im Besitz des *Urmeister* sind, denn dieser *Urmeister* enthält in seinen sechs Büchern nur den Stoff, soweit er den ersten vier Büchern der *Lehrjahre* entspricht. Gerade an einer entscheidenden Stelle, da,

wo Wilhelm seine Verbindung mit Serlo's Bühne eingeht, bricht das Manuscript ab. Aber nicht, wie mit einem zufälligen Bruch, sondern kunstvoll abgerundet wie kein anderes Buch der *Theatralischen Sendung*. Serlo will ihn für seine Bühne gewinnen, Aurelie unterstützt bescheiden die Wünsche ihres Bruders, Philine inszeniert einen kleinen Überredungsauftritt und Wilhelm spricht das verlangte Jawort. „Er stand wie betäubt in ihrer Mitte und fiel ohngeachtet ihrer Gegenwart in ein stilles Nachsinnen. Seine Gedanken schweiften hin und wieder, und auf einmal erfüllte der Waldplatz wieder seine Einbildungskraft. Auf einem Schimmel kam die liebenswürdige Amazone aus den Büschen, nahte sich ihm, stieg ab, ihr menschenfreundliches Bemühen hieß sie gehen und kommen, sie stand, das Kleid fiel von ihren Schultern und deckte den Verwundeten, ihr Gesicht, ihre Gestalt glänzte wieder auf und verschwand."

In den *Lehrjahren* hat Goethe diese Vision beibehalten; am Schluß des sechsten Buches der *Theatralischen Sendung* aber wirkt sie entschieden einheitlicher und unmittelbarer als in der späteren Fassung. Zwar finden sich auch da (*Lehrjahre*, V, Kap. 4) sowohl die Überredungsszene wie die Vision, aber erstere nur angedeutet und letztere in der Stellung eines abgeschwächten Nebenmotivs. Die Entscheidung, daß Wilhelm der Gesellschaft Serlo's beitritt, wird nicht durch seine Umgebung herbeigeführt, sondern durch einen Brief seines Schwagers. Werner schreibt (*Lehrjahre*, V, Kap. 2) über die Änderungen, die er nach dem Tod seines Schwiegervaters in häuslicher und geschäftlicher Beziehung einzuführen gedenkt, über die Aussichten des Geschäfts und die Rolle, die Wilhelm und er bei der Fortführung der Geschäfte zu spielen haben werden, und hofft dabei an Wilhelm eine gute Stütze zu haben. Dieser aber fühlt aus Werners Brief nur die bedrückende Enge des bürgerlichen Daseins heraus; die kluge, aber allzu philiströse Auseinandersetzung Werners reizt ihn zum Widerspruch, und in einer ausführlichen Antwort (*Lehrjahre*, V, Kap. 3) entwickelt er sein Lebensideal: die harmonische Ausbildung der ganzen Persönlichkeit. Leicht wird ihm, dem Bürger, diese Ausbildung nicht werden: „Wäre ich ein Edelmann, so wäre unser Streit bald abgethan; da ich aber nur ein Bürger bin, so muß ich einen eigenen Weg nehmen." Dieser Weg führt, wie er glaubt, über die Bühne. „Auf den Bretern erscheint der gebildete Mensch so gut persönlich in seinem Glanz, als in den obern Classen." Mit diesen Worten ist die Bedeutung des Theaters für *Wilhelm Meisters Lehrjahre* genau und scharf umschrieben: die Schauspielerkunst ist ihm nicht Selbstzweck, sondern ein Mittel, seine Persönlichkeit harmonisch auszubilden und entsprechend zur Geltung zu bringen. Wie sich aus dem weiteren Verlauf der *Lehrjahre* ergibt, nicht einmal das richtige Mittel!

Diese zwei Briefe trennen die Teile der Szene, die ich oben als den Abschluß des *Urmeister*fragments beschrieb. Ihnen geht die Überredung von seiten Serlo's voran, aber in matter Andeutung: „Ohne selbst in Wilhelmen zu dringen, regte er Aurelien und Philinen auf; und die übrigen Gesellen, die sich nach Engagement sehnten, ließen unserm Freunde gleichfalls keine Ruhe, so daß er mit ziemlicher Verlegenheit an einem Scheidewege stand." Die Vision wird nach dem erfolgten Entschluß in denselben Worten wie in der *Theatralischen Sendung* geschildert, aber nicht als unmittelbar geschaut, sondern in der kühlen Form der historisch gewordenen Vergangenheit:

Indessen wurden die ausgefertigten Contracte unterschrieben, und durch eine unerklärliche Verknüpfung von Ideen entstand vor Wilhelms Einbildungskraft, in dem Augenblicke, als er seinen fingirten Namen unterzeichnete, das Bild jenes Waldplatzes, wo er verwundet in Philinens Schoß gelegen." Und dann folgt die oben mitgeteilte Stelle von der liebenswürdigen Amazone, die sich um ihn bemüht und ihn mit ihrem Kleide deckt. Die Schilderung, die schon durch die Trennung der Überredungsszene von der Vision und durch die ernüchternde Verknüpfung den größten Teil ihrer Wirksamkeit eingebüßt hatte, wird völlig matt dadurch, daß der Dichter in nachdrücklicher Weise unsre Aufmerksamkeit auf ein neues Motiv ablenkt: „So schrieb er seinen Namen nur mechanisch hin, ohne zu wissen, was er that, und fühlte erst, nachdem er unterzeichnet hatte, daß Mignon an seiner Seite stand, ihn am Arm hielt und ihm die Hand leise wegzuziehen versucht hatte."

Ich habe in der Überschrift dieses Aufsatzes die Stelle, die den Schluß des *Urmeister* bildet und die in das erste und dritte Kapitel des fünften Buches der *Lehrjahre* hineinverarbeitet wurde, den „Angelpunkt" der *Theatralischen Sendung* genannt, weil man die Stelle als den Mittelpunkt der Schwenkung betrachten kann, die man von der *Theatralischen Sendung* bis zu den *Lehrjahren* zu verzeichnen, oder vielmehr von den *Lehrjahren* rückwärts zur *Theatralischen Sendung* zu rekonstruieren hat. Der Versuch einer Rekonstruktion von diesem Angelpunkt aus bildet den Inhalt der vorliegenden Arbeit [1]).

Mit Bezug auf die Größe des Bogens, die wir anzunehmen haben, stehen sich in der Hauptsache zwei Meinungen gegenüber. In den *Lehrjahren* bedeutet Wilhelms Verbindung mit dem Theater eine Verirrung; der Inhalt der vier letzten Bücher ist da um das zu beweisen. War dies von vornherein Goethes Absicht? Vor dem Jahre 1909, als uns der *Urmeister* verloren und, wie es nach der Erschließung und der in anderer Hinsicht so erfolgreichen Erforschung des Goethe-Archivs schien, unwiederbringlich verloren war, lag die Beantwortung dieser Frage völlig im Gebiet der Hypothese. Die Nachrichten, die durch Frau Rat via Tieck auf uns gekommen waren, sind wenig vertrauenerweckend; die zuverlässigeren Berichte Herders kommen für diesen Punkt nicht in Betracht; das zufällig erhaltene Fragment aus dem vierten Buch ist für diese Frage belanglos. Doch fehlt es nicht völlig an wichtigeren Andeutungen. So ließ sich aus den Quittungen Vogels und einigen Brief- und Tagebuchstellen entnehmen, daß der *Urmeister* den bereits als feststehend zu betrachtenden Titel *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung*

---

[1]) Benutzte Literatur: Band 51 und 52 (Maync), wie auch Bd. 21—23 (Schüddekopf) der *Weimarer Ausgabe*; daneben Maync's *Kleine Ausgabe der Th. S.*, Stuttgart 1911; ferner, außer den altbekannten Aufsätzen Chr. Körners und Fr. Schlegels (jetzt leicht zugänglich resp. in Sterns Ausg. von *Körners Ges. Schr.*, Leipzig 1881, p. 107 flgg., und Minors Ausg. von *Fr. Schlegels Jugendschriften*, Wien 1882, II, 165 flgg.), J. Minor, *Die Anfänge des W. M.*, GJ., IX, 163 flgg.; A. E. Berger, *Werther, Faust und die Anfänge des W. M.*, Nord und Süd, CLVI, 353 flgg.; E. Wolff, *Mignon*, München 1909; H. Berendt, *Goethes W. M.*, Dortmund 1911; Wolff, *W. M. Th. S.*, Oldenburg 1911; A Fries, *Stilistische Beobachtungen zu W. M.*, Berlin 1912; O. Pniower, *Der Plan von W. M. Th. S. und die Fortführung des Fragments*, Euphorion XIX, 124 flgg.; O. Behaghel, *Zu W. M. Th. S.*, Neue Jahrb. f. das klass. Alt. usw. XIX, 157 flgg., und besonders M. Wundt, *Goethes W. M. und die Entwicklung des modernen Lebensideals*, Berlin 1913. Für die vollständige, namentlich in den letzten Jahren stark angeschwollene *Wilhelm-Meister*-Literatur sind die *Jahresberichte* über die Jahre 1911/12 und 1913 und Rosenbaums Ergänzungsheft zum *Euphorion*, 1914, zu vergleichen

hatte. Damit ließ sich aber schwerlich vereinigen, was Goethe in den *Tag- und Jahresheften* mit Bezug auf diese Frage mitteilt. Am 14. Februar 1819 schrieb er über Bedeutung und Entstehung der *Lehrjahre* Folgendes: „Die Anfänge Wilhelm Meisters hatten lange geruht. Sie entsprangen aus einem dunkeln Vorgefühl der großen Wahrheit: Daß der Mensch oft etwas versuchen möchte, wozu ihm Fertigkeit nicht werden kann; ein inneres Gefühl warnt ihn abzustehen, er kann aber mit sich nicht in 's Klare kommen, und wird auf falschem Wege zu falschem Zwecke getrieben, ohne daß er weiß, wie es zugeht. Hierzu kann alles gerechnet werden, was man falsche Tendenz, Dilettantismus u. s. w. genannt hat. Geht ihm hierüber von Zeit zu Zeit ein halbes Licht auf, so entsteht ein Gefühl, das an Verzweiflung gränzt, und doch läßt er sich wieder gelegentlich von der Welle, nur halb widerstrebend, fortreißen. Gar viele vergeuden hiedurch den schönsten Theil ihres Lebens, und verfallen zuletzt in wundersamen Trübsinn. Und doch ist es möglich, daß alle die falschen Schritte zu einem unschätzbaren Guten hinführen: eine Ahnung, die sich im Wilhelm Meister immer mehr entfaltet, aufklärt und bestätigt, ja sich zuletzt mit klaren Worten ausspricht: Du kommst mir vor wie Saul, der Sohn Kis, der ausging seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich fand." Goethe sagt hier geradezu, daß der *Wilhelm Meister* von Anfang an als Entwicklungsroman des Sich-Verirrens und Sich-Findens geplant sei. Also ein offenbarer Widerspruch zu dem Titel *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung*. Denn, daß das Wort „Sendung" als Mission, Aufgabe, Beruf aufzufassen ist und nicht als mißverstandener Beruf, als Verirrung, das liegt auf der Hand, um so mehr als Goethe fast in derselben Zeit, in die wir die Arbeit am *Urmeister* sicher zurückverfolgen können, durch die Überschrift *Hans Sachsens poetische Sendung* gezeigt hatte, wie ernst es ihm mit der Anwendung dieses Wortes war. Wo sich aber als wichtigstes Material auf der einen Seite der bloße Titel, der nicht durch ein vollständiges Werk gedeckt wird und infolgedessen immer für ungeahnte Möglichkeiten Raum läßt, anderseits eine unzweideutige Erklärung des Autors zur Verfügung standen, da ist es zu verstehen, daß sich die Schale zu gunsten der Erklärung senken wollte.

Durch die Handschrift der Bäbe Schultheß ist indessen die Frage in ein neues Stadium getreten, wo eine Nachprüfung nötig wurde, die man denn auch bereits zu wiederholten Malen angestellt hat. Allerdings noch immer mit sich widersprechenden Resultaten. Auch nach Durchforschung des neuen Materials kommt z. B. ein Goethe-Kenner wie Otto Pniower zu dem Ergebnis, daß wir Goethes Erklärung in den *Tag- und Jahresheften* aufrecht zu erhalten haben: „Schon in der Theatralischen Sendung sollte Wilhelms Bühnenlaufbahn als ein Irrtum gekennzeichnet werden; schon hier sollte er im Umgang mit der adeligen Gesellschaft von der jahrelangen Täuschung geheilt werden." Also nicht „Wilhelm Meisters Theatralische Sendung", sondern seine „vermeintliche Mission": das Finden eines Königreichs statt einiger Eselinnen.

Wenn wir das Vergleichungsmaterial, die sechs Bücher der *Theatralischen Sendung* und die damit korrespondierenden ersten vier Bücher der *Lehrjahre* einer genaueren Prüfung unterziehen, so fällt sofort auf, daß Goethe beträchtliche Kürzungen angebracht hat. Wir leben Wilhelms Jugend, besonders das

Puppenspiel und die Entstehungsgeschichte der ersten Theaterbeziehung nicht mehr mit, sondern müssen diese Ereignisse in der Form der Erzählung über uns ergehen lassen. Nicht ohne Schaden für die Lebhaftigkeit der Darstellung und auch für den ethischen Gehalt der Dichtung. Wieviel versöhnlicher wirkt die Marianne-Episode, wenn wir die Entwicklung mit ansehen und dadurch, wenn vielleicht auch nicht verzeihen, so doch wenigstens verstehen! Mit Bezug auf den stilistischen Schaden dieser Kürzung ist es eine wohltuende Selbstironie, wenn der Dichter die Zuhörerin der endlosen Erzählung darüber einschlafen läßt: „sie hatte auch nicht ein Wort von dem letzten Theile seiner Erzählung vernommen, und es ist zu wünschen, daß unser Held für seine Lieblingsgeschichten aufmerksamere Zuhörer künftig finden möge." Umfangreicher werden die Auslassungen, als Wilhelms künstlerische Entwicklung fortschreitet: die Gespräche zwischen Wilhelm und dessen Schwager und Schwester über die Drei Einheiten und Corneille, über Wilhelms Erstlingsversuche, das Fragment aus der *Königlichen Einsiedlerin*, die ganze *Belsazar*-Handlung und die Begebenheiten mit der Wandertruppe der Madame de Retti, dies alles fehlt in den *Lehrjahren*.

Der Grund für diese Kürzungen kann natürlich in dem Bestreben gesucht werden, den sowieso schon umfangreichen Stoff möglichst zusammenzudrängen. Wenn man aber sieht, daß manche Weitläufigkeit, die diesem Bestreben dann auch wohl zum Opfer hätte fallen müssen, stehen geblieben ist, wenn man berücksichtigt, daß die Kürzungen so gut wie ausnahmslos sich auf die Theaterhandlung beziehen, so ist es doch wahrscheinlich, daß neben einer allgemeinen Kürzungstendenz ein inneres Prinzip der Umgestaltung gewaltet hat. Vorläufig könnte man dies so ausdrücken: in den *Lehrjahren* hat der auf das Theater bezügliche Teil nicht mehr den Umfang und wohl auch nicht mehr die Bedeutung wie in der *Theatralischen Sendung*.

Den Kürzungen stehen einige, allerdings wenig umfangreiche, Zusätze gegenüber. In der Nacht, wo Wilhelm in seiner Liebe die traurige Erfahrung machen sollte, begegnet ihm (*Lehrjahre*, I, Kap. 17) ein Unbekannter, der mit ihm über die Kunstsammlung seines Großvaters spricht. Als Wilhelm mit einer lustigen Gesellschaft eine Wasserfahrt macht, gesellt sich (*Lehrjahre*, II, Kap. 9) ein Landgeistlicher zu ihnen, der Wilhelm auf die Bedeutung der Selbstbestimmung im Leben hinweist. In dem Park des gräflichen Schlosses wird ein Gespräch zwischen Wilhelm und Jarno von einem Offizier (*Lehrjahre*, III, Kap. 11) unterbrochen, der den Rat Jarno's, Wilhelm solle in ein tätiges Leben übergehen, unterstützt. Die drei Gestalten verbindet ein roter Faden, wie in der Fortsetzung der *Lehrjahre*, wo Wilhelm in den Kreis der „Männer der Tat" aufgenommen wird (*Lehrjahre*, VII, Kap. 9), klar hervortritt. Diese weit verzweigte Handlung, die in der „Gesellschaft vom Turm" ihren Mittelpunkt findet und in dem Lehrbrief, der Wilhelm vom Abbé übergeben wird, den Höhepunkt der „Lehrjahre" bildet, wird dadurch als Zusatz der zweiten Fassung gekennzeichnet. Durch sie bekommt erst der Titel *Wilhelm Meisters Lehrjahre* seine tiefere Bedeutung.

Wenn man die Kürzungen auf dem Gebiet der Theaterhandlung und die Zusätze zu gunsten der Handlung der Turmgesellschaft gegen einander hält, ist die natürliche Schlußfolgerung diese: an die Stelle der Theaterhandlung

als Gipfel des Werkes ist ein neuer Gedanke getreten. Einst handelte es sich um die Mission, die Wilhelm in Theaterangelegenheiten zu erfüllen hatte; jetzt ist das Theater zurückgedrängt, es ist ein Glied in der Kette geworden, die es dem Helden ermöglicht, höher zu steigen, durch die Sphäre der Wortkunst hindurch zur befreienden Tat: „Die Worte sind gut, sie sind aber nicht das Beste. Das Beste wird nicht deutlich durch Worte. Der Geist, aus dem wir handeln, ist das Höchste."

Wir haben also anzunehmen, daß Goethe seinen *Wilhelm Meister* als Künstlerroman, als Bildungsgeschichte eines Theaterreformators anfing: in seiner Theatermission sollte Wilhelm seine Meisterschaft betätigen. Aus welcher Zeit dieser erste Ansatz stammt, läßt sich mit Gewißheit nicht bestimmen. Steht die *Theatralische Sendung* zeitlich neben *Hans Sachsens Poetischer Sendung*? Oder gehen die Wurzeln des Werkes sogar in die vorweimarische Periode zurück? Ist Wilhelm Meister von Haus aus eine Sturm-und-Drang-Figur wie Faust und Werther? Wir hätten dann beim *Wilhelm Meister* einen analogen Vorgang wie beim *Faust* zu beobachten: der fortschreitenden Entwicklung des Autors entsprechend findet eine Verschiebung des Grundgedankens statt, eine Weiterentwicklung des Helden über die Grenzen des ursprünglich geplanten Werkes hinaus. Dem sentimentalen Roman, der die kontemplative Seite des Genies schildert, den *Leiden des Jungen Werthers*, stünde dann *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung* als die Darstellung der produktiven Seite des Genies gegenüber; Wilhelm und Werther wären Kinder derselben Zeit, verschiedene Brüder aus derselben Familie. Namenkombinationen aus dem *Wilhelm Meister* erinnern an den *Werther*: Werther und Wilhelm heißen die Freunde hier, Wilhelm und Werner die Freunde, resp. Schwäger dort; Marianne, die „Geliebte" der *Theatralischen Sendung*, hat ihren Namen gemeinsam mit einer Schwester von Werthers Lotte. Manches andre hat schon Berger für seine Ansicht, daß die Konzeption des *Wilhelm Meister* mit der des *Werther* zusammenfalle, beigebracht. Die Möglichkeit, daß die ersten Pläne, wenn nicht gar die ersten Kapitel, aus der vorwetzlarer Zeit stammen, muß jedenfalls eingeräumt werden, um so eher, als neuerdings auch von Behaghel geltend gemachte syntaktische Gründe für ein sehr frühes Ansetzen der ersten Arbeit am *Wilhelm Meister* sprechen. Für die Hauptfrage meiner Arbeit ist die Datierung der ersten Ansätze der *Theatralischen Sendung* nicht gleichgültig. Je weiter man die erste Konzeption zurückverlegt, um so wahrscheinlicher wird es, daß die ursprüngliche Anlage des Romans nicht der definitiven Ausführung entsprach, und um so skeptischer stehen wir Goethes Erklärung aus dem Jahre 1819 gegenüber.

Goethe selbst mahnt uns übrigens zur Skepsis, wenn er an anderer Stelle seiner *Tag- und Jahreshefte*, jetzt unter dem Jahr 1796, sagt: „Seit sechs Jahren hatte ich Ernst gemacht, diese frühe Konzeption auszubilden, zurechtzustellen und dem Drucke nach und nach zu übergeben. Es bleibt daher dieses eine der incalculabelsten Produktionen, man mag sie im ganzen oder in ihren Teilen betrachten; ja, um sie zu beurteilen, fehlt mir beinahe selbst der Maßstab." Dies war nicht nur eine hingeworfene Äußerung, sondern eine Ansicht, die an anderer Stelle, sogar mit den in unserem Zusammenhang fast stereotyp gewordenen Worten „Du kommst mir vor wie Saul, usw."

verbunden, vorkommt. In den *Gesprächen mit Eckermann* finden wir unterm 8. Januar 1825 über den *Wilhelm Meister* folgende Aussage Goethes: „Es gehört dieses Werk übrigens zu den incalculabelsten Productionen, wozu mir fast selbst der Schlüssel fehlt. Man sucht einen Mittelpunct, und das ist schwer und nicht einmal gut. Ich sollte meinen, ein reiches mannichfaltiges Leben, das unsern Augen vorübergeht, wäre auch an sich etwas ohne ausgesprochene Tendenz, die doch bloß für den Begriff ist. Will man aber dergleichen durchaus, so halte man sich an die Worte Friedrichs, die er am Ende an unsern Helden richtet, indem er sagt: Du kommst mir vor wie Saul, der Sohn Kis, der ausging, seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich fand. Hieran halte man sich. Denn im Grunde scheint doch das Ganze nichts Anderes sagen zu wollen, als daß der Mensch trotz aller Dummheiten und Verwirrungen, von einer höhern Hand geleitet, doch zum glücklichen Ziele gelange."

Mir scheint, diese nachträglichen Äußerungen Goethes, die aus dem Jahre 1819 (*Annalen*, „Bis 1786"), welche an sich für die Einheitlichkeit des Planes sprechen würde, und die aus den Jahren 1823 (*Annalen*, „1796") und 1825 (*Eckermann*), wo Goethe das Werk dermaßen als gewachsen und mittelpunktslos betrachtet, daß ihm Maßstab und Schlüssel zum Verständnis fehle, wiegen sich gegenseitig auf; wir tun deshalb am besten, sie sämtlich auszuschalten. Außer dem voritalienischen Titel, der deutlich spricht, und dem Vergleichungsmaterial, das meines Erachtens eine nahezu unumstößliche Schlußfolgerung ermöglicht, hätten wir dann eventuell uns noch um gleichzeitige Äußerungen Goethes oder eines der Eingeweihten zu kümmern. Und da fällt es entschieden ins Gewicht, daß Goethe, als er am *Urmeister* arbeitete, ausschließlich das theatralische Interesse seines Planes erwähnt. So wenn er von seinem „geliebten dramatischen Ebenbilde" spricht (Brief an Charlotte von Stein, dd. 24. Juni 1782). So wenn er an Merck schreibt: „Auch hab ich eine Bitte, daß, wenn Du mehr so was schreibst" — nämlich die *Geschichte des Herrn Oheims* — daß Du mir weder direct noch indirect in 's theatralische Gehege kommst, indem ich das ganze Theaterwesen in einem Roman, wovon das erste Buch, dessen Anfang Du gesehn hast, fertig ist, vorzutragen bereit bin" (5. August 1780). Noch interessanter sind für unsere Frage die Worte, mit denen Goethe am 6. Dezember 1794 Schiller die Aushängebogen des ersten Buches zuschickt: „Endlich kommt das erste Buch von Wilhelm Schüler, der, ich weiß nicht wie, den Namen Meister erwischt hat." Mit Bezug auf die dramatische Mission konnte der Held, dem der Shakespeare-Verehrer Goethe den Vornamen Wilhelm beigelegt hatte, es zur Meisterschaft bringen; der Held der *Lehrjahre* bleibt natürlich bis zum Schluß des Romans ein Schüler. So deutet auch diese halb scherzhaft aufzufassende Äußerung über den Namen auf den veränderten Plan des Romans hin. Es kommt noch eine andere Stelle aus dem Goethe-Schiller-Briefwechsel für unsere Frage in Betracht: in dem Konzept zum Briefe „Herzlich danke ich Ihnen für Ihren erquickenden Brief usw.", der in den ersten Tagen des Juli 1796 geschrieben wurde, heißt es mit Bezug auf den kurz vorher abgeschlossenen Roman: „Ich selbst glaube kaum, daß eine andere Einheit als die der fortschreitenden Stetigkeit in dem Buche zu finden sein wird, doch das mag sich zeigen, und da es eine Arbeit so vieler Jahre,

und, wenn nicht ein Günstling, doch ein Zögling der Zeit ist, so bin ich, wenn man Kleines und Großes vergleichen darf, hier zugleich Homer und Homeride; bei einem obgleich nur im Allgemeinen angelegten Plan, bei einer ersten Haltbarkeit und der zweiten Umarbeitung, bei einer tausendfältigen Abwechselung der Zustände war es vielleicht das Gemüth allein, das diese Masse bis auf den Grad organisiren konnte." Rätselhaft ist das Wort Haltbarkeit. Die Weimarer Ausgabe der *Briefe* gibt im elften Band auf Seite 323 folgende Erklärung: „Als der Plan halb ausgeführt war, machte Goethe Halt." Soll das heißen, daß Haltbarkeit als eine Kontamination von Halbheit und Halt-machung zu betrachten sei? Sprachlich wäre diese Deutung wenig überzeugend und inhaltlich kommt man auch nicht viel weiter damit. Lieber möchte ich mich denn doch an den Wortlaut halten und in der ersten Haltbarkeit die Stufe des Gedeihens sehen, wo die Konsistenz der Teile es möglich macht von einem Werk zu sprechen.[1]) Wie dem sei, Goethe legt hier jedenfalls auf das Fehlen einer kontinuierlichen Gedankeneinheit den Nachdruck. So schließen sich auch die während der Entstehungszeit des *Wilhelm Meister* aus der Feder Goethes geflossenen Äußerungen zu einem Resultat zusammen, das wir als eine Bestätigung der oben gemachten Schlußfolgerung ansehen dürfen. Von den fertigen *Lehrjahren* haben wir zu der *Theatralischen Sendung* einen Bogen rückwärts zu rekonstruieren bis auf den Punkt, wo Plan und Titel sich vollständig decken; die Bezeichnung *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung* ist sogar in ihren Teilen bezeichnender als der von Goethe selbst im Scherz beanstandete Titel *Wilhelm Meisters Lehrjahre.* Der *Urmeister* sollte in Wilhelms Meisterschaft auf dem Gebiet des Theaters gipfeln; in den *Lehrjahren* verfolgen wir den Schüler durch verschiedene Stadien seiner Lehrzeit hindurch, bis er im Leben der Tat unter dem Gesichtspunkt des Humanitätsideals den Abschluß seiner Lehrzeit erreicht.

Wenden wir das gewonnene Resultat auf die Stelle an, die ich als den „Angelpunkt" der *Theatralischen Sendung* bezeichnete, so finden wir darin die Begründung für die Änderungen, welche die Stelle erfahren hat; darüber hinaus läßt sich aber für den Zusammenhang zwischen der *Theatralischen Sendung* und den *Lehrjahren* aus den Änderungen noch weiteres entnehmen. Die Schwenkung von Wilhelms Theatermission zu der Schilderung seines Bildungsganges, in dem das Theater nur eine Stufe bedeutet, erklärt den

---

[1]) In Bezug auf dieses Briefkonzept möchte ich eine Vermutung mitteilen, die sich mir schon früher beim Lesen desselben aufgedrängt hat. Ich glaube nämlich, daß anstatt des rätselhaften Wortes *Haltbarkeit* zu lesen ist: *Halbarbeit.* Wie leicht dem Schreiber dieser Hörfehler passieren konnte, leuchtet sofort ein: der ungewöhnliche Wortanfang *Halbar* (gesprochen *Halpar*) suggerierte ihm das geläufigere *Haltbar* (bei lässigem Diktieren ebenfalls *Halpar* lautend), und so ergänzte er die dazu gehörige Endung *keit* für *beit.* Auch sachlich scheint mir die Konjektur durchaus befriedigend: einer ersten *halben* (d. h. bis zur Hälfte gediehenen) *Arbeit* steht die zweite *Um-arbeitung* gegenüber. Mit *Haltbarkeit* dagegen weiß ich nichts anzufangen. Gesetzt auch, das Wort ließe sich hier in dem van Scholte vorgeschlagenen Sinne verstehen, so wäre es erstens nicht auf die uns jetzt wiedergeschenkte „Theatralische Sendung" anwendbar, welche ja keineswegs nur bis zur *Konsistenz der Teile* gediehen ist, sondern als erste Hälfte des Romans ein abgerundetes Kunstwerk darstellt, zweitens aber würde es auch aus dem Zusammenhang herausfallen, welcher eine Reihe von Handlungen und Zuständen des Dichters, nicht von Eigenschaften seines Werkes vorführt. — Halbarbeit ist allerdings eine auffallende Bildung, entspricht aber, wenn ich nicht irre, den Sprachgewohnheiten Goethes, dem solche Komposita, wie *Halbgeburt, Halbgeschöpf, Halbnatur* u. a. ganz gemäß sind, wenn ich auch augenblicklich nicht in der Lage bin, Belege dafür beizubringen. [Frantzen.]

Zusatz der *Lehrjahre*: „So schrieb er seinen Namen nur mechanisch hin, ohne zu wissen, was er that, und fühlte erst, nachdem er unterzeichnet hatte, daß Mignon an seiner Seite stand, ihn am Arm hielt und ihm die Hand leise wegzuziehen versucht hatte." Goethe liebt es, wichtige Motive vorklingen zu lassen; Mignons Warnung soll hier wohl darauf hindeuten, daß das Theater Wilhelm enttäuschen wird. In der *Theatralischen Sendung* fehlt dieses Motiv natürlich. Die Schlußvision der *Urmeister*handschrift deutet keineswegs auf eine Enttäuschung beim Theater hin; die Amazone bedeutet in keiner Hinsicht eine Warnung – sonst wäre ja auch der Zusatz in den *Lehrjahren* überflüssig gewesen.

Die Frage drängt sich uns unwillkürlich auf: was ist wohl die Bedeutung dieser Vision? Steht die Amazone hier lediglich als Erinnerung an das was geschehen ist oder hat ihre Erscheinung in diesem entscheidenden Moment vielleicht ebenfalls vorahnende Bedeutung? Für die *Lehrjahre* läßt sich die Frage mit Entschiedenheit beantworten. Zwischen dem Unterzeichnen des Kontrakts und der Erscheinung der Amazone besteht keine andere Beziehung als die, daß in einem wichtigen Lebensaugenblick des Helden die Erinnerung an eine bedeutende Erscheinung in seinem Leben sich mit der Andeutung, daß diese Erscheinung auch fernerhin wichtig werden wird, verbindet. Als Träger dieses literarischen Motivs ist die Beziehung schwach, ja, ich möchte sagen durchaus unzulänglich. Es geht von dieser Vision ja auch nur eine sehr schwache Wirkung aus. Überträgt man diese Gedanken auf die Vision am Schluß der *Urmeister*handschrift, so fällt das Unzulängliche der Beziehung noch stärker auf; es ist kaum möglich, daß sich der Dichter dabei nicht mehr gedacht hätte. Eben hier, wo das Mignonmotiv fehlt, wo der Aufbau des Schlusses ganz fest gefügt ist, wo die Vision der Überredungsszene gegenüber eine dramatische Steigerung bedeutet, wirkt die Vision unverkennbar als vorklingendes Motiv. Und zwar nicht als bloße Andeutung, daß die Amazone noch einmal wieder in Wilhelms Leben treten wird, sondern vermutlich in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Ereignis des Augenblicks, in direkter Beziehung zur Theaterhandlung. Aber nicht als Warnung, als Abmahnung, wie das Mignonmotiv der *Lehrjahre*, sondern, der kräftigen Wirkung der Schilderung entsprechend, als eine Steigerung. Das Schauspielerleben in der Wandertruppe der Madame de Retti hatte Wilhelm enttäuscht. Und dies war kein Wunder, wo bei den Mitgliedern so wenig Kunstverständnis zu finden war und die Direktorin, wenn es ihr auch an Organisationstalent, Energie und Kunstbegeisterung nicht fehlte, in schmählicher Abhängigkeit von einem Trunkenbold doch den Fluch des Vagabundentums nicht von sich zu werfen vermochte. Nun aber bei Serlo's Truppe in H*** — vergegenwärtigen wir uns auch die Realität, an die Goethe bei dieser Schilderung dachte: Schröders Bühne in Hamburg — liegen die Verhältnisse ungleich günstiger. Wieviel feiner ist das Kunstverständnis Serlo's als die kühne Geschicklichkeit der Madame de Retti, wie hoch steht Aurelie über Frau Melina! Wie schöne Resultate verspricht Wilhelms Hamlet-Begeisterung, wie auf Serlo und seine Schwester wohltuend und anregend wirkt! Ohne Zweifel hatte Goethe für die *Theatralische Sendung* auch die *Hamlet*-Aufführung geplant, und vermutlich noch glänzender als in den *Lehrjahren*, auf

alle Fälle ohne die abenteuerliche Unterstützung des geheimnisvollen Geistes. Denn dieser bildet ja das vierte Glied in der Reihe der Turmgesellen und gibt sich damit als Zusatz der späteren Fassung zu erkennen. Zwischen dieser Theaterhandlung und der Figur der Amazone, zwischen Wilhelms Beitritt zu Serlo's Bühne und der Vision ist also direkter Zusammenhang anzunehmen. Wie ich oben aus den *Lehrjahren* den Schluß des ersten und dritten Kapitels des fünften Buches zusammenstellte, um daraus den einheitlichen Schlußabschnitt der *Urmeister*handschrift aufzubauen, so läßt sich der Schluß des vorletzten und des letzten Kapitels der *Theatralischen Sendung* zusammenstellen, um daraus den Zusammenhang zwischen der Theaterhandlung und der Vision zu entnehmen. „Noch ein Wort, sagte Serlo, als er die Thür in der Hand hatte; wenn Sie sich jetzo nicht entschließen, so thun Sie es vielleicht in vierzehen Tagen. Ich habe gegründete Hoffnung, daß ein Frauenzimmer meine Bühne betreten wird, die noch auf keiner erschienen ist, die aber im Stillen wie Sie unsere Kunst mit Leidenschaft geübt hat. Die schönste ansehnlichste Gestalt, ein herrliches Organ der Stimme, eine reine bestimmte Aussprache, ein Betragen! genug, was man wünschen kann. Ich sage das nicht, daß Sie sich in sie verlieben sollen, ich sage es nur, damit Sie sich überzeugen, daß wir Ihrer nicht ganz unwerth sind, und gewiß, es wird noch viel besser werden, wenn Sie sich erst zu den Unsrigen rechnen." Dazu der entsprechende Teil des nächsten Kapitels: „Ein kleines Ja, sagte Philine schmeichelnd. – Ja denn, versetzte Wilhelm. Aurelie faßte seine noch verbundene Rechte mit einer bescheiden-wahren Freude, Philine ergriff die Linke, und indem sie sich herunter neigte und zugleich schnell die Hand nach ihren Lippen führte, drückte sie einen lebhaften Kuß darauf, dem er nicht wehren konnte; Serlo umarmte ihn froh und treuherzig. Er konnte ihnen nichts wiedergeben, denn er stand wie betäubt in ihrer Mitte und fiel ohngeachtet ihrer Gegenwart in ein stilles Nachsinnen. Seine Gedanken schweiften hin und wieder, und auf einmal erfüllte der Waldplatz wieder seine Einbildungskraft. Auf einem Schimmel kam die liebenswürdige Amazone aus den Büschen, nahte sich ihm, usw." Das Theater ist in der *Theatralischen Sendung* der Höhepunkt in Wilhelms Bildungsgang. Aber es sollte ihm noch mehr geben: die Schauspielerkunst wird ihn mit der Erscheinung zusammenbringen, die seit dem Überfall im Walde seine Seele erfüllt! Der Dichter wollte nicht bloß Wilhelms Künstlerentwicklung zu einem gewissen Abschluß bringen, der Entwicklungsroman pflegt auch das Liebesleben des Helden zu einem Ruhepunkt – gewöhnlich bis zur Ehe – fortzuführen. Es ergibt dabei einen befriedigenden Eindruck, wenn dieses definitive Liebesverhältnis nicht plötzlich aus der Luft fällt, sondern entweder durch eine stetige Entwicklung oder durch gelegentliche Andeutungen vorbereitet wird. Was uns von der *Theatralischen Sendung* erhalten blieb, genügt, um mit Gewißheit behaupten zu können: durch die Amazone wird Wilhelm den Ruhepunkt in seinem Liebesleben finden. Die Annahme der Theatermission als Höhepunkt der *Theatralischeu Sendung* macht die Beteiligung der Amazone an dieser Mission nahezu notwendig; durch die Ausdehnung der Entwicklungsgeschichte in den *Lehrjahren* wird eine Verschiebung der weiblichen Ergänzungsfigur durchaus begreiflich.

Aber nicht bloß in den allgemeinen Voraussetzungen des Abschlusses der *Theatralischen Sendung* sind Argumente für die Verschiebung der Amazonenfigur zu finden; die Art, wie die verschiedenen Personengruppen bei der Verschiebung des alten Planes in Mitleidenschaft gezogen werden oder sich ungeachtet dieser Verschiebung mehr oder weniger gleich bleiben, ermöglicht uns einen Einblick in die Umgestaltung, welche die Figur der Natalie erfahren haben muß, bevor sie uns in den *Lehrjahren* als die „Schöne Seele", die, wie ausdrücklich von ihr ausgesagt wird, diesen Ehrennamen mehr als die Verfasserin der *Bekenntnisse* verdiene, entgegentritt.

Die Personen, die sich an der Schlußszene der *Theatralischen Sendung* beteiligen, bleiben sich, abgesehen natürlich von der Hauptperson, im Wesensgrunde gleich. Serlo beherrscht in den *Lehrjahren* den entsprechenden Teil der Handlung etwas mehr als in der *Theatralischen Sendung*; das liegt aber wohl in der Hauptsache daran, daß die *Hamlet*-Aufführung im *Urmeister* nicht ausgeführt wurde. Aurelie ist in beiden Fassungen wohl ziemlich genau dieselbe; bereits in der *Theatralischen Sendung* ist ihre Liebe zu Lothar ganz ähnlich geschildert; man kann sogar aus den Worten: „Wäre mein zärtlich geliebter, ungerechter Freund nur wenige Meilen von hier, ich würde sagen: setzen Sie sich zu Pferde, machen Sie auf irgend eine Weise Bekanntschaft mit ihm; und wenn Sie zurückkehren, so haben Sie mir verziehen und bedauren mich" (*Sendung*, VI, Kap. 11) mit Pniower das Vorklingen des Motivs aus den *Lehrjahren*, daß Wilhelm Lothar die letzten Worte seiner Freundin überbringen wird (*Lehrjahre*, VII, Kap. 1) heraushören. Daß Goethe damit aber auch andeuten wollte, daß Lothar „dem Helden den Zugang zu den erprobten Vertretern der Menschheit vermittelt", möchte ich bezweifeln. Lothar ist jedenfalls in der *Theatralischen Sendung* bedeutend anders konzipiert gewesen, als wir ihn in den *Lehrjahren* kennen lernen. Aurelie erzählt von ihm (*Theatralische Sendung*, VI, Kap. 11), er sei als der zweite Sohn des Hauses zuerst für den Soldatenstand bestimmt gewesen und dann durch den Tod seines älteren Bruders genötigt worden zu reisen und sich mit Dingen zu beschäftigen, die ihn wenig interessierten. Von alledem findet sich in den *Lehrjahren* nichts mehr.

Wie Aurelie, so ist auch die Figur der Philine, wie ich glaube, für die Fortsetzung der *Theatralischen Sendung* in ähnlicher Weise geplant gewesen wie wir sie im weiteren Verlauf der *Lehrjahre* auftreten sehen. Daß sie erst nachträglich in der fast allzu pikanten Schlafzimmerszene nach der *Hamlet*-Aufführung für Mignon eingetreten sei, wie Wolff wahrscheinlich zu machen gesucht hat, ist doch wohl kaum anzunehmen. Allerdings bleibt ein Gefühl des Zweifels mit Bezug auf den nächtlichen Besuch zurück; der nächstliegende Gedanke ist wohl für jeden, daß es nur Philine hat sein können. Der Dichter selbst lenkt dann – meines Erachtens in sehr bewußter Absicht – unseren Verdacht auf Mignon, indem er die Unruhe Wilhelms am anderen Morgen schildert: „Sein erster Verdacht fiel auf Philinen, und doch schien der liebliche Körper, den er in seine Arme geschlossen hatte, nicht der ihrige gewesen zu sein." Als darauf Mignon eintritt, in einer Nacht zur Frau gereift, und ihn, nicht, wie sonst kindlich-liebevoll berührt, sondern ihm schweigend ernsthaft in die Augen sieht, so daß er den Blick nicht aushalten kann, wird unser Zweifel – ich kann wohl sagen unsere Sorge – fast zur Gewißheit. Bis dann

der Dichter – wieder absichtlich, ja sogar in persönlicher Einmischung – ein paar Seiten weiter uns die Sorge zu nehmen sucht: „Wilhelms Vermuthung, daß der Gast der vorigen Nacht Philine gewesen, ward dadurch bestärkt, *und wir sind auch genöthigt, uns zu dieser Meinung zu schlagen.*" Erst viel später bekommen wir durch die Erzählung des Arztes (*Lehrjahre*, VIII, Kap. 3) eine klare Einsicht in die Verhältnisse, hier von der Seite Mignons, und etwas später in Friedrichs leichtsinniger Anspielung (VIII, Kap. 6) auch von der Seite Philinens. Die nachträgliche Aufklärung ist beruhigend: es war Philine; doch ist auch Mignon bei der verwirrten und verwirrenden Handlung beteiligt, nicht mehr aber als sich mit dem Bild des kindlich-unschuldigen und doch feurigtemperamentvollen Mädchens verträgt. Es scheint mir bedenklich, aus diesem verwickelten Verhältnis schließen zu wollen, daß wir hier die Reste eines alten Planes haben, in dem die Vereinigung Wilhelms mit Mignon die Symbolisierung von seiner endgültigen Verbindung mit der Kunst bedeutete. Und zwar aus verschiedenen Gründen.

Wenn man die Schlußvision der *Urmeister*handschrift auf Wilhelms Theatermission bezieht, so ist es doch entschieden nicht angebracht, zwischen Wilhelm und die Vision der Amazone eine Zwischenfigur als Symbol der Kunst einzuschieben, noch abgesehen davon, daß Mignon doch weder in der *Theatralischen Sendung* noch in den *Lehrjahren* als die Verkörperung der Kunst auftritt. Läßt die symbolische Deutung des angenommenen alten Planes im Stich, so gilt dies noch mehr für die reale Grundlage der rekonstruierten Szene. Wie Goethe die Episode auch gestaltet hätte, auf alle Fälle wäre das Erlebnis für unsere Schätzung seiner Hauptperson viel bedenklicher geworden. Und nicht bloß für Wilhelm, besonders auch für Mignon selbst; in unserer ethischen, und mehr noch in unserer ästhetischen Beurteilung macht es doch einen erheblichen Unterschied, ob Mignon in kindlich-unreifer Weise gefährliche Gedanken hegt, oder ob diese unklaren Wünsche in brutale Realität umgesetzt werden. Und weiter: wenn man annimmt, daß in einer ungewollten Verworrenheit durch gegenseitige Bedrängung verschiedener Pläne die Erklärung für das Dunkel läge, in dem die Szene bleibt, wenn man meint, daß Goethe diese Spur einer früheren Fassung nicht besser zu verdecken gewußt habe, so muß man doch seine Romantechnik nicht eben hoch anschlagen. Nirgends aber bekommen wir in der Verwertung dieser Episode den Eindruck der Unbeholfenheit und der Sorglosigkeit, sondern überall sehen wir das Absichtliche, das Planvolle, die wohlüberlegte Technik des Romanschriftstellers, der auch an anderer Stelle gern von dem Kunstgriff, die Verhältnisse lange im Dunkeln zu lassen, Gebrauch macht. Und schließlich, wenn es Mignon gewesen wäre, wie hätte man sich dann für die Fortsetzung der *Theatralischen Sendung* die Entwicklung des Verhältnisses Philine-Wilhelm denken sollen? Es läßt sich bereits in der *Theatralischen Sendung* von Philinens Seite die Entwicklung eines Verhältnisses beobachten; man vergleiche nur die Schilderung im zwölften Kapitel des vierten Buches, dazu die Steigerung im dreizehnten Buch, ferner die Situation im fünften Kapitel des sechsten Buches und schließlich das Ende der *Urmeister*handschrift, wo Philine die Überredungsszene vorbereitet, um Wilhelm in ihrer Nähe zu behalten. Natürlich hätte da eine Weiterentwicklung folgen müssen. In dieser Weiterentwicklung hätte

Goethe wohl kaum eine glücklichere Art der Führung der Handlung finden können, als sie in den *Lehrjahren* vorliegt: ein vollständiger Sieg von Philinens Wünschen wäre für den Helden, besonders durch die Duplizität mit dem Marianne-Verhältnis, schädlich gewesen; ein vollständiges Zurückweisen der für ihre Verhältnisse immerhin ehrlichen Neigung der Philine anderseits wäre mit der ganzen Sphäre des Romans kaum harmonisch zu vereinbaren; so kam Goethe – wohl von vornherein – zu der geschickten Lösung, das Verhältnis leicht, ja sogar leichtfertig zu behandeln und es in einer einzigen, durch den Reiz des Geheimnisvollen gemilderten Liebesnacht gipfeln und zugleich erlöschen zu lassen. Auch nach dieser Seite hin finde ich für die Hypothese-Wolff keine Veranlassung, ja nicht einmal Raum. Ich möchte mit Bezug auf die Figur der Philine zwischen der *Theatralischen Sendung* und den *Lehrjahren* eine bedeutende Veränderung nicht annehmen. Und ebenso wenig für Mignon. Mit Recht macht Pniower auf ein vorklingendes Motiv aufmerksam, das wir sowohl in der *Sendung*, wie in den *Lehrjahren* finden und das im Zusammenhang mit der Fortsetzung der *Lehrjahre* eine Schlußfolgerung für die *Theatralische Sendung* ermöglicht. Mignon durfte das Geheimnis ihrer Jugend nicht verraten; sie hatte „einen Schwur gethan, keinem lebendigen Menschen ihre Wohnung und Herkunft näher zu bezeichnen" (*Lehrjahre*, VIII, Kap. 3). Auf dieses Motiv bezieht sich ohne Zweifel die letzte Strophe des Liedes „Heiß' mich nicht reden, heiß' mich schweigen" die Mignon mit besonderer Innigkeit und Wahrheit spricht:

„Ein jeder fühlt im Arm des Freundes Ruh,
Dort kann die Fluth der Klagen sich ergießen;
Allein mir drückt ein Schwur die Lippen zu,
Und nur ein Gott vermag sie aufzuschließen."

In der *Theatralischen Sendung* stehen diese Verse in organischem Zusammenhang; Wilhelm hatte die Strophen aus der *Königlichen Einsiedlerin* für sie abgeschrieben, sie trägt sie in seiner Gegenwart und in der der Frau Melina vor. Als für die Bearbeitung der *Lehrjahre* die *Königliche Einsiedlerin* ausfiel, verloren diese Strophen ihre Grundlage. Goethe behält sie dennoch bei, indem er die Beziehung zu dem „heroischen Schäferstück" abschneidet. Am Schluß des fünften Buches, unmittelbar also vor den *Bekenntnissen einer schönen Seele*, fügt er ohne Zusammenhang das Gedicht ein und entschuldigt sich mit naiver Offenheit über das Unvermittelte der Mitteilung: „Und so lassen wir unsern Freund unter tausend Gedanken und Empfindungen seine Reise antreten, und zeichnen hier noch zum Schlusse ein Gedicht auf, das Mignon mit großem Ausdruck einigemal recitirt hatte, und das wir früher mitzutheilen durch den Drang so mancher sonderbaren Ereignisse verhindert wurden." Es ist möglich, daß Goethe dieses Einschiebsel bloß des Gedichtes wegen bringt; wahrscheinlicher ist doch wohl die Vermutung, daß er das vorklingende Motiv, welches wir dann für die *Theatralische Sendung* in noch stärkerem Maße als für die *Lehrjahre* gelten lassen dürfen, nicht aufgeben wollte.

Die Personen, welche die in den Mittelpunkt dieser Abhandlung gestellte Szene beherrschen, bleiben sich also alle in ihren Haupteigenschaften gleich; nur bei der Hauptperson wird eine Weiterentwicklung geschildert, die wohl

hauptsächlich durch Goethes eigene Weiterentwicklung bedingt wurde. Sie machte eine völlige Umgestaltung der weiblichen Ergänzungsfigur nötig. Aber nicht bloß die Amazone hatte sich der neuen Idee der Dichtung anzupassen, die ganze Gruppe, mit der Natalie in den *Lehrjahren* zusammenhängt, weist die einschneidendsten Veränderungen auf. In der späteren Fassung ist Natalie die Nichte der „Schönen Seele", die Schwester Lotharios, der pietistisch veranlagten Gräfin und Friedrichs. Von diesen Familienverhältnissen steht für die *Theatralische Sendung* kein einziges fest. Ob die *Bekenntnisse einer schönen Seele* überhaupt schon für die *Sendung* geplant waren, ist fraglich, um nicht zu sagen unwahrscheinlich. Vor dem Jahr 1795 ist nie davon die Rede und die Art, wie zum Beispiel Frau von Stein sich über die *Bekenntnisse* äußert, als sie ihr durch den Druck bekannt wurden, zeigt deutlich, daß sie ihr, die in der voritalienischen Zeit in die Pläne der *Sendung* eingeweiht war, bis dahin völlig fremd waren (Brief an Fritz von Stein, dd. 6. Dezember 1796). Ebenso ungewiß ist es, ob Lothar und die Amazone schon für den *Urmeister* als Geschwister anzunehmen sind; bei der Umgestaltung, die, wie ich vorhin andeutete, die Figur Lothars erfahren hat, ist es ebenso gut möglich, die Worte der Aurelie: „er zeigte mir die Briefe seiner Verwandten, seiner fürtrefflichen Schwester" (*Theatralische Sendung*, VI, Kap. 11), auf die Gräfin, wie auf die Amazone oder auf eine andere edle Frauenfigur der Dichtung zu beziehen. Auf festerem Boden befinden wir uns bei der Beantwortung der Frage, ob die Gräfin und die Amazone bereits in der *Theatralischen Sendung* als Schwestern gedacht waren. Die Antwort ist entschieden negativ. Erst in den *Lehrjahren* wird die Gräfin inniger mit der Haupthandlung verwoben. Nach der *Urmeister*handschrift wird Wilhelm im gräflichen Schlosse von der liebebedürftigen Baronin geliebt; in den *Lehrjahren* wird die Figur dieser liebesuchenden Baronin beibehalten, ihre Neigung für Wilhelm aber wird auf die Gräfin selbst übertragen; das zwölfte Kapitel des dritten Buches, wo die Gräfin sich in einer schwachen Stunde von Wilhelm küssen läßt, hat in der *Theatralischen Sendung* kein Äquivalent. Nur durch diese Änderung wird die Melancholie und die Schwärmerei des gräflichen Paares (*Lehrjahre*, V, Kap. 16) motiviert; eben diese Gemütsrichtung ist es, welche die Gräfin mit Natalie und der „Schönen Seele" verbindet. So läßt sich nachweisen, welche Veränderungen das Herstellen dieser Verbindung für die Figur der Gräfin mit sich bringt. Diese neuen Beziehungen haben natürlich auch die Figur der Amazone beeinflußt; ich habe da weniger die Umgestaltung der Amazone im Sinne des Humanitätsideals im Auge – denn diese Umgestaltung hängt natürlich mit dem neuen Grundgedanken und dem erweiterten Bau des Romans aufs engste zusammen – sondern glaube daneben an ein soziales Heben der Amazonenfigur in die Sphäre der gräflichen Familie hinein. Auf alle Fälle ist die Bezeichnung „Amazone", die in der *Theatralischen Sendung* gern und konsequent angewandt wird, für die Figur der Natalie in den *Lehrjahren* nichts weniger als typisch, während man doch wohl vermuten darf, daß die Bezeichnung von Haus aus tiefere Bedeutung haben sollte. Auch von dem vierten Kind aus dieser interessanten Geschwisterreihe, dem abenteuerlichen Friedrich, wissen wir nicht, wie und wann er in die vornehme Verwandt-

schaft hineingekommen ist. In der *Theatralischen Sendung* kommt der Name Friedrich nicht vor; er ist aber unverkennbar der „blonde Knabe", der Philine leidenschaftlich liebt. Er kann damals schwerlich der Bruder der Gräfin gewesen sein, denn die Episode im gräflichen Schloß, wo er bei einem Versuch in Philinens Schlafzimmer zu dringen, ertappt wird und deswegen die strengste Inquisition des Grafen über sich ergehen lassen muß, (*Theatralische Sendung*, V, Kap. 8) wäre bei dieser Voraussetzung kaum denkbar. Auch ist es schwer, sich ihn als den Bruder Lothars, der bereits in der *Sendung* als Baron J*** bezeichnet wird (*Theatralische Sendung*, VI, Kap. 9), zu denken. Ob wir ihn von Haus aus mit der Amazone zusammenzubringen haben, läßt sich nicht entscheiden. Auf alle Fälle hat seine Aufnahme in die gräfliche Verwandtschaft auch bei ihm eine Erhebung in eine höhere soziale Sphäre nötig gemacht, die sich zum Beispiel da konstatieren läßt, wo die Prügelei der *Theatralischen Sendung* (IV, Kap. 13) in ein Duell (*Lehrjahre*, II, Kap. 14) verwandelt wird. So können wir mit Gewißheit feststellen, daß die adlige Familie, die in der „Schönen Seele" die religiöse Humanität, in dem Oheim das ästhetische Element, in der Gräfin die religiöse Schwärmerei, in Friedrich das Abenteurertum, in Natalie das Ideal der Sittlichkeit und in Lothar das Leben der Tat verkörpert, sich erst in den *Lehrjahren* und zwar unter der Idee des weiter ausgebauten Bildungsromans zusammengeschlossen hat. Auch von dieser Seite ist es also durchaus wahrscheinlich, daß die Amazone für die *Theatralische Sendung* völlig anders gedacht war, als sie uns in den *Lehrjahren* entgegentritt, daß wir sie aus der begriffsvertretenden Umgebung der *Lehrjahre* zurückzuführen haben in das Milieu, welches die *Theatralische Sendung* beherrscht.

Die Frage nach dem Abschluß, den Goethe für sein *Urmeister*fragment plante, ist eine der interessantesten, welche das wertvolle Manuscript der Bäbe Schultheß anregt. Sie wird leider ewig unbeantwortet bleiben. Die Hypothese hat hier freien Spielraum. Daß der Abschluß der *Lehrjahre* nicht schon für die *Theatralische Sendung* bestimmt war, läßt sich mit einer an Gewißheit grenzenden Wahrscheinlichkeit beweisen; nur mit Rücksicht auf seine Theatermission konnte Goethe dazu kommen, den „Schüler" der Turmgesellschaft Wilhelm Meister zu nennen. War aber die Verbindung mit Serlo's Truppe, vielleicht gar die *Hamlet*-Aufführung, der Kulminationspunkt der *Theatralischen Sendung*, so kann die Figur der Amazone unmöglich so von Goethe geschaut gewesen sein, wie sie uns aus den letzten Büchern der *Lehrjahre* entgegentritt. Der „Angelpunkt" der *Theatralischen Sendung* verbindet die Theatermission mit der Vision der Amazone, die *Lehrjahre* lockern diese Verbindung. So hat man denn das Recht, für die geplante Fortsetzung der *Theatralischen Sendung* die Verbindung zwischen Wilhelms Kunstideal und seinem Frauenideal wiederherzustellen und sich den Abschluß des Romans auszumalen auf dem Grund, von dem sich der Schlußabschnitt der *Urmeister*handschrift abhebt.

Amsterdam. J. H. SCHOLTE.

GOETHE UND BEAUMARCHAIS.

Wenn man erwägt, wie stark Beaumarchais auf seine Zeitgenossen gewirkt, welche Rolle der Vielgeschäftige während der 70er und 80er Jahre des 18. Jhrs. im politischen, gesellschaftlichen und litterarischen Leben Frankreichs gespielt hat, so muß es wunder nehmen, daß Goethe, der ihm doch den Stoff und die Anregung [1]) zu dem einzigen abgerundeten, bühnenfähigen dramatischen Erzeugnis seiner Jugend verdankte, von den Meisterwerken des französischen Kollegen *Le Barbier de Séville* (1775) und *Le Mariage de Figaro* (1784) keine Notiz genommen zu haben scheint, und daß auch in seinen späteren Aufzeichnungen und mündlichen Äußerungen Beaumarchais nur selten und flüchtig erwähnt wird. Bei Biedermann, *Goethes Gespräche* findet sich nur Folgendes: IV, 103: „Goethe erzählte mir (Eckermann) sodann einige Züge von Beaumarchais. Er war ein toller Christ, sagte er, und Sie müssen seine Memoiren lesen. Prozesse waren sein Element, worin es ihm erst eigentlich wohl wurde. Es existieren noch Reden von Advokaten aus einem seiner Prozesse, die zu dem Merkwürdigsten, Talentreichsten und Verwegensten gehören, was je in dieser Art verhandelt worden" .... [2]) und IV, 349: „Courier ist ein großes Naturtalent, sagte Goethe, das Züge von Byron hat, sowie von Beaumarchais und Diderot. Er hat von Byron die große Gegenwart aller Dinge, die ihm als Argument dienen, von Beaumarchais die große advokatische Gewandtheit" .... Beide Äusserungen, die offenbar nur auf die Memoiren Bezug nehmen, heben einseitig das Advokatengenie Beaumarchais' hervor und ignorieren vollständig die dichterische Bedeutung des Mannes, sein dramatisches Talent, seine Erfindungsgabe, und vor allem jene blühende Jugendkraft, die der greisenhaften französischen Poesie neues Lebensblut zuführte, und die auch der junge Goethe schon in den *Mémoires* gespürt hatte. Freilich ist jenes Advokatische ein hervorragender Zug auch in dem litterarischen Charakter Beaumarchais. Es zeigt sich u. a. in den Scherz- und Streitgesprächen der beiden Komödien, in gewandter Rede und schlagfertiger Widerrede, in scharfem Angriff und behendem Ausweichen, in glänzenden, gleich Raketen aufsteigenden und mit Knalleffekt endigenden Perioden. Tatsächlich ist ja auch des Dichters Ebenbild, sein Figaro, ein advocatus populi, der im Kampfe um sein eigenes Recht auch die Sache des dritten Standes gegen die privilegierte Kaste verteidigt. Einen bessern Wortführer hätte sich das französische Volk nicht wünschen können, als diesen Figaro, in dem sich seine glänzendsten Eigenschaften zusammenfinden: das lebhafte Temperament, die unerschöpfliche Energie, die federleichte Schnellkraft, die unversiegbare gute Laune, das schnelle Erfassen, die Redefertigkeit, der Witz

---

[1]) Goethe an F. H. Jacobi, 21. Aug. 1774 (Gräf. III, 161): Daß mich nun die Memoires des Beaumarchais, *de cet avanturier françois*, freuten, romantische Jugendkraft in mir weckten, sich sein Charakter, seine That mit Charakteren und Thaten in mir amalgamirten, und so mein ‚Clavigo' ward, das ist Glück.

[2]) Die darauf folgende Anekdote ist von Goethe ungenau wiedergegeben: sie findet sich im Mémoire (éd. Garnier), 331.

und die natürliche Grazie, die sogar das Barbierhandwerk salonfähig zu machen versteht.

Sollte nun wirklich diese geniale Schöpfung spurlos an Goethe vorübergegangen sein? Sollte sich nicht irgendwo in seinen Werken aus den 70er und 80er Jahren ein Nachklang von der Lektüre der Figarokomödien spüren lassen? Ich möchte diese Frage bejahen: mir scheint die Figur Vansens in den Volksszenen des 2. und 4. Aufzugs von Goethes Egmont auf eine solche Einwirkung des *Barbier de Séville* hinzuweisen. Obgleich nur flüchtig skizziert, bringt sie doch erst Leben und Bewegung in diese Szenen; man denke sich Vansen weg, und es bleibt eine träge, stockende Masse; wie er auftritt, elektrisiert er sie gleichsam. Überhaupt ist dieser verlaufene Schreiber, Winkeladvokat und Schenkwirt, der sich von den Einfältigen ‚Herr Doktor' schelten läßt, eine Prachtfigur, die sich in mancher Hinsicht neben Figaro stellen kann: ein schlauer, rühriger Plebejer, der sich vermöge seiner Talente zu Besserem berufen fühlt, in allerlei höheren Berufen herumpfuscht, und schließlich als Barbier resp. Brantweinzapf ein ruhmloses Dasein fristet, ohne dabei auf seine Prätensionen zu verzichten. Figaro bleibt freilich bei alledem ein honetter Kerl und ein feiner Mensch, wogegen Vansen ein ordinärer Lump ist. Aber die geistige Überlegenheit über die Masse, die Schlagfertigkeit, das flotte Maulwerk und zumal die Frondeurnatur eignet beiden. Gerade in der Weise, wie diese Eigenschaften Vansens in Szene gesetzt sind, glaube ich die Nachwirkung von Beaumarchais' Stil zu spüren. Man weiß, wie genau Goethes *Clavigo* sich in der großen Szene des 2. Aktes an die Fassung von Beaumarchais' *Mémoire* anschließt, wie der kunstvolle Aufstieg von ruhiger Erzählung bis zu dem Ausbruch *ce frère.... c'est moi!.... ce traître, c'est toi!* nachgeahmt ist. Liegt hier also bewußte Anlehnung vor, so glaube ich unwillkürliche Reminiszenz von Beaumarchais' Tiraden in Vansens langer Rede *O Spatzenkopf* u. s. w. (4. Aufzug) zu hören. Jene Tiraden wurden soeben mit Raketen verglichen: man könnte auch an Springbrunnen denken, wie sie das sprudelnde Gewässer höher und höher emportreiben, bis es oben in glitzernde Perlen zersprüht, die plätschernd herabfallen. Man höre Figaro im *Barbier* I, 2 von seinem abenteuerlichen Leben erzählen:

Aufstieg

Voyant à Madrid que la république des lettres était celle des loups, toujours armés les uns contre les autres, et que, livrés au mépris où ce visible acharnement les conduit, tous les insectes, les moustiques, les cousins, les critiques, les maringouins, les envieux, les feuillistes, les libraires, les censeurs, et tout ce qui s'attache à la peau des malheureux gens de lettres, achevait de déchiqueter et sucer le peu de substance qui leur restait;

fatigué d'écrire, ennuyé de moi, dégoûté des autres, abîmé de dettes et léger d'argent;

à la fin convaincu que l'utile revenu du rasoir est préférable aux vains honneurs de la plume,

j'ai quitté Madrid;

et, mon bagage en sautoir, parcourant philosophiquement les deux Castilles, la Manche, l'Estramadure, la Sierra-Morena, l'Andalousie; accueilli dans une

ville, emprisonné dans l'autre, et partout supérieur aux événements; loué par ceux-ci, blâmé par ceux-là; aidant au bon temps, supportant le mauvais, me moquant des sots, bravant les méchants, riant de ma misère et faisant la barbe à tout le monde;

Abstieg

Vous me voyez enfin établi dans Séville, et prêt a servir de nouveau Votre Excellence en tout ce qu'il lui plaira de m'ordonner.

und vergleiche dann folgende Stellen:

Barbier de Séville II, 10.

Basile.

.... susciter une méchante affaire, à la bonne heure, et pendant la fermentation calomnier à dire d'experts: *concedo*.

Bartholo.

Singulier moyen de se défaire d'un homme!

Basile.

La calomnie, monsieur! vous ne savez guère ce que vous dédaignez; j'ai vu les plus honnêtes gens près d'en être accablés.....

D'abord un bruit léger, rasant le sol comme hirondelle avant l'orage, *pianissimo* murmure et file, et sème en courant le trait empoisonné.

Telle bouche le recueille et *piano*, *piano*, vous le glisse en l'oreille adroitement.

Le mal est fait, il germe, il rampe, il chemine, et, *rinforzando* de bouche en bouche, il va le diable; puis tout à coup, ne sais comment, vous voyez

Egmont IV.

Vansen.

Ich habe so ein Protokoll abzuschreiben gehabt, wo der Kommissarius schwer Lob und Geld von Hofe erhielt, weil er einen ehrlichen Teufel, an den man wollte, zum Schelmen verhört hatte.

Zimmermann.

Das ist wieder frisch gelogen. Was wollen sie denn heraus verhören, wenn einer unschuldig ist?

Vansen.

O Spatzenkopf! Wo nichts heraus zu verhören ist, da verhört man hinein. Ehrlichkeit macht unbesonnen, auch wohl trotzig.

Da fragt man erst sachte weg, und der Gefangene ist stolz auf seine Unschuld, wie sie's heißen, und sagt alles grad zu, was ein Verständiger verbärge.

Dann macht der Inquisitor aus den Antworten wieder Fragen und paßt ja auf, wo irgend ein Wiedersprüchelchen erscheinen will; da knüpft er seinen Strick an, und läßt sich der dumme Teufel betreten, daß er hier etwas zu viel, dort etwas zu wenig gesagt, oder wohl aus Gott weiß welcher Grille einen Umstand verschwiegen hat, auch wohl irgend an einem Ende sich hat schrecken lassen — dann sind wir auf dem rechten Weg! Und ich versichre euch, mit mehr Sorgfalt suchen die Bettelweiber nicht die Lumpen aus dem

calomnie se dresser, siffler, s'enfler, grandir à vue d'oeil. Elle s'élance, étend son vol, tourbillonne, enveloppe, arrache, entraîne, éclate et tonne, et devient, grâce au ciel, un cri général, un *crescendo* public, un *chorus* universel de haine et de proscription. Qui diable y résisterait?

Kehricht, als so ein Schelmenfabrikant aus kleinen, schiefen, verschobenen, verrückten, verdrückten, geschloßnen, bekannten, geleugneten Anzeichen und Umständen sich endlich einen strohlumpenen Vogelscheu zusammenkünstelt, um wenigstens seinen Inquisiten in effigie hängen zu können. Und Gott mag der arme Teufel danken, wenn er sich noch kann hängen sehn.

Wie gesagt, von direkter Nachahmung kann hier keine Rede sein, und trotzdem ist die Ähnlichkeit in der Situation, dem Gedankengang, dem Rhythmus der Rede unverkennbar. Bei Beaumarchais wird das Verfahren des Verleumders, bei Goethe das des falschen Richters geschildert: Beide haben es auf die moralische Vernichtung des Unschuldigen abgesehen, und die Methode ist die gleiche: man fängt sachte an, das Opfer merkt nichts, das Netz zieht sich allmählich über ihm zusammen, und plötzlich spürt der Arme, daß er verloren ist. Das Ansteigen der Periodenreihe mit ihrem Sprudel von sich überstürzenden Synonymen malt treffend diesen Vorgang. Der ganze Inhalt der Rede Vansens klingt übrigens wie ein Echo aus dem *Mémoire:* war es doch gerade jene perfide Prozeßführung, wogegen sich Beaumarchais so verzweifelt gewehrt hatte! Es finden sich denn auch gewisse Ausdrücke des *Mémoire* im Munde Vansens wieder: so die *verschobenen, verrückten, verdrückten Umstände* in: *ne pouvant plus contester tous les faits . . . (il) se réduit à les tordre, à les tourmenter* (p. 218 Garnier), und der *strohlumpene Vogelscheu* gleich auf der folgenden Seite: *L'obstination de mes ennemis à m'opposer un fantôme de corruption* (p. 219).

Ein anderer feiner, aber charakteristischer Zug ist die schlagfertige Frage als Erwiderung eines Angriffs oder Einwands:

B. d. S. I, 2.

Le comte.

Je me souviens qu'à mon service tu étais un assez mauvais sujet... Paresseux, dérangé...

Figaro.

Aux vertus qu'on exige dans un domestique, Votre Excellence connaît-elle beaucoup de maîtres qui fussent dignes d'être leurs valets?

Egmont IV.

Jetter.

Ihr redet recht unverständig, er ist so sicher wie der Stern am Himmel.

Vansen.

Hast du nie einen sich schneuzen gesehn? Weg war er!

Natürlich soll mit alledem nicht gesagt sein, daß Goethes Vansen keine selbständige Schöpfung wäre. Goethe kannte das Volk gut genug, um auch diesen Typus aus dem Vollen zu schaffen. Solche abgerissene, zwischen Proletarier- und Bürgerwelt schwebende Existenzen hatte er ja schon als Knabe in den Kreisen von Gretchens Vettern kennen gelernt. Aber die

Figur des verkommenen Amtsschreibers mit dem geläufigen Maulwerk und der frechen Zunge attrahierte in seiner Phantasie das edlere Bild Figaros, und so fiel ein Schimmer von dem eleganten französischen Barbier auf den armseligen Schreiberrock des niederländischen Lumpazivagabundus [1]).

Utrecht. FRANTZEN.

GERTRUD RICHERT, *Die Anfänge der romanischen Philologie und die deutsche Romantik.* [Beiträge zur Geschichte der romanischen Sprachen und Literaturen hgb. von M. Fr. Mann, X] Halle, Niemeyer 1914. XI u. 100 S. 8⁰. M. 3.40.

Als „Ziel dieser Arbeit" wird S. 1 bezeichnet, „die Zusammenhänge der deutschen Romantik und der romanischen Philologie aufzudecken, die Leistungen der Romantiker zu würdigen und ihnen ihren Platz in der Geschichte dieser Wissenschaft anzuweisen." Die Einleitung charakterisiert kurz den Standpunkt der Romantiker dem MA. gegenüber, ihre Freude an den poetischen Schätzen der neuentdeckten Romania, sodann ihre fortschreitende Erkenntnis der historischen Zusammenhänge im litterarischen und sprachlichen Leben des MA., wodurch sie den Begründern der Romanistik: Raynouard und Diez die Wege ebneten. Raynouards Veröffentlichungen (seit 1816) und Diezens *Grammatik der rom. Sprachen* (1836) bilden die Marksteine in der Entwicklung dieser Studien. So ergeben sich drei Perioden: die der Vorbereitung durch die deutsche Romantik bis 1816, die der Grundlegung durch gemeinschaftliche Arbeit deutscher und französischer Forscher und Liebhaber bis 1836, und endlich die selbständiger Ausbildung durch erstere, wobei letztere mehr und mehr zurücktreten.

Als Liebhaber, sowie als Forscher ragt neben Uhland und Jacob Grimm besonders A. W. Schlegel hervor. Uhlands Verdienste um die romanischen Studien sind schon anderweits ausführlich dargelegt; dagegen wird hier mit Recht auf die gründlichen Kenntnisse und anregenden Arbeiten Jacob Grimms in diesem Fache hingewiesen, u. a. die Schrift über den Meistergesang, die *Silva de romances viejos*, die Bemühungen um den *Roman de*

---

[1]) Die von Paul Lindau entdeckte ‚merkwürdige Ähnlichkeit' der Schlußverse des Faustmonologs *Wald und Höhle* (sieh G. J. IV, 389):

So tauml'ich von Begierde zu Genuß,
Und im Genuß verschmacht' ich nach Begierde.

mit dem Chorgesang aus Beaumarchais' Operntext *Tarare*:

En désirant je sens que je jouis,
En jouissant je sens que je désire.

ist allerdings sehr auffällig, zumal da sogar die Vokale des 2. Verses: *u, a, i* anklingen! Trotzdem möchte ich eher an ein Spiel des Zufalls denken. Das Argument der Gleichzeitigkeit (*Tarare* ist 1787 erschienen) fällt kaum ins Gewicht, da der Monolog ja aus viel früherer Zeit stammen kann. Die Antithese *désir* und *jouissance* ist ein Gemeinplatz der galanten Poesie, vom Chiasmus gar nicht zu reden. Überdies haben die Verse Beaumarchais' einen ganz andern Sinn als die Goetheschen: sie werden von einem Chore noch ungeborener Schatten gesungen, denen das Feuer der Liebe fehlt, um ins Dasein zu treten. In solchem Dämmerzustande fühlen sie dunkel die Sehnsucht nach Lebenswärme und Liebe, und diese Sehnsucht ist Genuß, während bei Faust Genuß und Begierde im Gegensatz stehen.

Renard [1]). Fr. Schlegel wandte sich nach vielversprechenden Anläufen (vielleicht hat er schon 1802 Raynouards Aufmerksamkeit auf die provenzalische Poesie hingelenkt) anderen Studien zu und überließ das Romanische seinem Bruder, dem das Französische eine zweite Muttersprache geworden. So konzentriert sich das Interesse im zweiten Abschnitt (1816 – 1836) zunächst auf Raynouard und A. W. Schlegel, darauf treten J. Grimm und Diez mehr in den Vordergrund, die zur streng philologischen dritten Periode hinüberleiten. Raynouards *Choix de poésies originales* (1816 - 1821) und Schlegels dadurch hervorgerufene *Observations sur la langue et la littérature provençales* (1818) werden eingehender besprochen und Fauriels Verhältnis zu beiden dargelegt. Sodann tritt Diez auf den Plan und verdrängt allmählich seinen Lehrer und anfänglichen Gönner. Interessant ist der bisher ungedruckte Brief Diezens an Schlegel aus Paris (1824), welcher ein eigentümliches Licht auf die Schwierigkeiten wirft, die sich ihm bei seinem Bemühen, zu den Quellen der Troubadourpoesie zu gelangen, entgegenstellten. Raynouard scheint in dem jungen deutschen Gelehrten den Konkurrenten zu spüren, der ihn bald auf seinem eigensten Gebiet überflügeln sollte. Was Schlegel noch in den 30er Jahren zur Forschung beisteuerte, wird S. 68 – 71 abgetan; es tritt ganz gegen die Leistungen seines Schülers zurück, dem er sich auch persönlich immer mehr entfremdete. Um so wichtiger wird der Anteil der Brüder Grimm, Wilhelms nach der litterarischen, Jacobs nach der sprachlichen Seite. Daß Diez Plan und Methode seiner *Grammatik d. r. Spr.* Grimms *Deutscher Grammatik* verdankt, stellen die Ausführungen S. 73 – 77 deutlich ins Licht. Ihr lebhaftes Interesse für die romanischen Studien haben die Brüder bis an ihr Lebensende betätigt.

Daß die Verfasserin ein ausgedehntes Material fleißig benutzt hat, erhellt auf jeder Seite. Sie hat auf Grund davon ein klares Bild des litterarhistorischen Verlaufs entworfen – freilich nur von außen angesehen. Von den innern Vorgängen vernehmen wir sehr wenig: so möchte man gern sehen, wie der Geist der deutschen Romantik auf die französischen Gelehrtenköpfe wirkte, und wie deutsche romantische Ideen sich in diesen Köpfen spiegelten. Wie verhielten sie sich z. B. zu den bekannten Theorien vom Entstehen und Wesen der Volkspoesie, Märchen, Romanze, Ballade, Epos, vom Verhältnis des Mythus zur Geschichte u. dergl. Man vergleiche dazu Joseph Bédiers interessanten Excurs im 3. Band seiner *Légendes épiques* (p. 200 – 249).

Von Druckfehlern ist das Buch nicht ganz gesäubert; störend wirkt nur S. 61: *fragte ich nach Büchern als Bastero*, wo doch wol *des Bastero* zu lesen ist. Seltsam berührt S. 65: *Disciplina clericalis von Petri Alfonsi* und S. 84: *bei Petrus Alfonsi*! Unverständlich ist S. 65: *des französischen Gelehrten*. Welches? Ein Register wäre sehr erwünscht gewesen.

Utrecht. FRANTZEN.

---

[1]) Ausführlich handelt jetzt darüber Fritz Kabilinski, *Jacob Grimm als Romanist.* Greifswalder Doktorarbeit, 1914.

HAS *JACK JUGGLER* BEEN WRITTEN BY THE SAME AUTHOR AS *RALPH ROISTER DOISTER*?

The suggestions of W. H. Williams in his edition of *Jack Juggler* have led me to make a careful comparison between this work and *Ralph Roister Doister*. As a result of my investigations I have arrived at the conclusion that there is every possibility that these two plays must have been written by one and the same author [1]). I base this statement upon:

a) the close and intimate resemblance between the two prologues,
b) the close connection in method between the two plays,
c) the agreement between the characters,
d) the place of action,
e) many obvious resemblances of language, and noticeable identities of phrase,
f) inferences drawn from the contents of *Jack Juggler*, which give certain indications as to date and authorship (see date).

The Prologues. It is certainly not difficult to perceive at first sight a striking agreement between the two prologues. In the opening lines the writer, in each case, expresses his views on the necessity of relaxation and recreation after "labour and business", alleging that "mirth and pleasure" are absolutely indispensable for the preservation of our health. To make this clear, I shall quote the parallel passages in each prologue.

Ralph Roister Doister.

"What creature is in health, either yong or olde
But some mirth with modestie will be glad to use."

and some lines further on:

"Knowing nothing more comendable for a mans recreation
Than Mirth which is used in an honest fashion
For Myrth prolongeth lyfe, and causeth health
Myrth recreates our spirites and voydeth pensivenesse,
Myrth increaseth amitie, not hindring our wealth."

Jack Juggler:

"Interpone tuis interdum gaudia curis
Ut possis animo quemvis suffere laborem."

Being justly afraid that his readers cannot understand him, the writer renders these lines into English, giving a (rather free!) translation:

"Emongs thy carful busines use sume time mirth and ioye
That no bodilye worke, thy wyttes breke or noye [2]."

---

[1]) I take for granted that Udall was the writer of *Ralph Roister Doister*. See: Dr. Thomas Wilson's *Rule of Reason* (third edition) in which Wilson quotes the passage from Roister Doister's mispunctuated love-letter in Act III Sc IV:

"Swete maistresse, wheras I love you nothing at al,
Regarding your richesse and substaunce chief of al,
For your personage, beauti, &c.,"

as "an example of soche doubtful writing, whiche by reason of poinctng maie have double sense, and contrarie meaning, taken out of an entrelude made by Nicholas Udal."

[2]) annoy.

and continues:

"For the mynd in serious matters occupied
Yf it have not sum quiet mirthe, and recreacion
Interchaungeable admixed, must niddes be sone weried."

and some lines further on:

"For as mead and drinke, naturall rest and slepe
For the conservacion, and helth of the bodye
Must niddes be had, soo the mynd and wittes to kepe
Pregnant, freshe industruis, quike and lustie
Honest mirthe, and pastime, is requisite and necessarie."

That two writers should — irrespective of each other — hold the same views on the desirability of mirth and recreation, and that they should both open their prologues by making exactly the same statement, might be called a mere coincidence. That, however, in each case the writer proceeds to express in unmistakable terms his admiration for and his love of the classical writers, is, to say the least of it, very surprising indeed. In *Ralph Roister Doister* Udall speaks of "the wyse Poets long time heretofore", who

"Under merrie comedies secretes did declare,
Wherein was contained very vertuous lore."

and bestows his praise more in particular on Plautus and Terence, "whiche among the learned at this day beares the bell."

In *Jack Juggler* Cato "the wyse" is mentioned, to whom the writer is indebted for the good precept, contained in the two lines, quoted above, also Ovid with his wise remark: "Quod caret alterna requie durabile non est", not to forget Cicero "a man sapient and wyse." The mention of Cicero and the book he wrote (*De officiis* is meant) affords the writer an opportunity to pass on to the classical comedy, and like Udall he expresses his admiration for Plautus, who "in this manner of making (the writing of classical comedies) did excell."

Considering these points of resemblance, we would ask: is it possible that two prologues, which are almost in every respect identical, which treat the same subject, show the same predilection for the classical authors in general, and for Plautus in particular, could have been written by two different writers? Indeed, when comparing the two, we should almost be inclined to say that the prologue of *Ralph Roister Doister* is either a condensed paraphrase of the prologue of *Jack Juggler*, or that this is an expansion of the main points of the former. I am in favour of the latter view, as I have some reason to believe that *Jack Juggler* was written after *Ralph Roister Doister*.

From the quotations in the prologue of *Jack Juggler* we may gather the important fact that, like Udall [1]), its writer must have been a classical

---

[1]) Like Udall, because we know for certain that Udall was efficient in the classics. He studied at Oxford, where he took his B. A. and M. A. degree, and edited for scholastic use a selection of sentences entitled: *Floures by Latine spekynge selected and gathered out of Terence and the same translated into Englyssche*. With his intimate friend John Leland, the antiquary, he wrote verses in Latin for the pageants with which the lord mayor and citizens of London celebrated the entry of Anne Boleyn into the city after her marriage to Henry VIII and published alone a translation of the third and fourth books of Erasmus' *Apophthegms*.

student, acquainted with *Catonis Disticha* (see ll. 1, 2, 8, 9), perhaps with Ovid's *Heroides* (l. 27), Cicero's *De officiis* (l. 42) and Plautus' "first comedie" (l. 64) i. e. the *Amphitruo*.

Method. There is a close agreement in method, in so far that both plays are adaptations from Plautus for performance by boys. *Ralph Roister Doister* is based upon *Miles Gloriosus*, *Jack Juggler* on *Amphitruo* [1]). The extent of the influence of the Latin plays should, however, not be exaggerated. It is true, Udall has derived from *Miles Gloriosus* some of his characters: his vain glorious, swaggering hero Ralph Roister Doister corresponds to the braggart captain Pyrgopolinius [2]), the scheming Merygreeke to the parasite Artotrogus — but any reader, who has compared the two plays, cannot fail to notice that they have as stories, little in common: in the Latin comedy, for example, the parasite disappears already after the first scene, and consequently takes no part in the action of the play, whereas in *Ralph Roister Doister* he is one of the principal characters, on whom the development of the plot mainly depends. In short, in the course of events in the two plays, considered in themselves, there is very little resemblance. Similarly, by a juxtaposition of Plautus' *Amphitruo*, we see that *Jack Juggler* owes some of its characters to the classical play: the Sosia of Plautus is reincarnated in the page Jenkin Careaway, Mercury in the mischievous Jack Juggler. With the other characters the reminiscence of classic models is vaguer, for there is little agreement indeed between Alcmena, the amiable heroine of the classical play and Dame Coy, a "verie cursed shrew" of the English, neither does Master Bongrace bear much resemblance to general Amphitruo. As in the case of *Ralph Roister Doister*, the plot of this farce, which does not extend beyond the length of a single act, is different from the Latin: the main plot of Jupiter's amour with Alcmena will be looked for in vain in the English play: nothing is retained but the successful trick of Jack Juggler — the Vice who replaces Mercury — upon Jenkin Careaway, who corresponds to Sosia. But in each case, and that is another point of similarity and as such deserving of our close attention, the writer has put before us comedies of English life and English manners, in which we see the essential predominance of the native spirit over the alien influences. The scenes and episodes of contemporary every day life are described and the characters, bearing a remote resemblance to their classical prototypes, have been anglicised to suit English tastes. The plays are bright, merry and entertaining, and from the humorous scenes that occur in them, it is not difficult to infer that the writer in each case must have been a man full of wit and full of humour. There is in Udall's play the wooing of the vain glorious and brainless braggart, Merygreeke's perverse misreading of the love-letter in Roister Doister's presence, the repulse and subsequent discomfiture of the hero, the mock-heroic grand assault upon Custance's house,

---

[1]) It is outside the scope of our present investigation to discuss here the extent and the character of the classical influence (see: Maulsby, *The Relation between Udall's Roister Doister and the Comedies of Plautus and Terence* in *Engl. Stud.*, XXXVIII, 251).

[2]) There exists a good German translation of *Miles Gloriosus* in the *Langenscheidtsche Bibliothek* nos 4, 5 and 6; also of *Amphitruo* in the *Classiker Bibliothek* nos 41 and 42.

the fight, in which the maidens, armed with "distaffe, broome, clubbe and spitte" put him to a shameful rout, not to forget the by-play of those handmaids with their high spirits, their gay loquacity and their love of song — and in *Jack Juggler* the tricks played upon Jenkin Careaway, his confusion and bewilderment, when he is beaten into the belief that not he, but another is the genuine Careaway; the trouble he gets into, when he tells his nonsensical story:

"That one man may have two bodies and two faces
And that one man at one time may be in two places"

to his mistress dame Coy and her husband Bongrace, the final retreat of the hapless Jenkin, who, after his many misfortunes, generously wishes the company better luck than he has met with himself — all these episodes might be instanced as presenting excellent examples of the humour and the sprightliness that give a particular stamp to both plays.

The Characters. Although the interludes have, as stories, little in common, it is not difficult to notice an agreement between the various characters. *Ralph Roister Doister*, which is much longer than *Jack Juggler* has eleven characters, and, if we include the minor parts of Harpax and the Scrivener, thirteen; in *Jack Juggler* there are only five. All these five characters show a more or less intimate resemblance to those that occur in the first mentioned play, and have, like most of the personages in *Ralph Roister Doister*, what has been called 'speaking names', that is: the name suggests some striking quality of its bearer. Jacke Jugeler corresponds to Mathew Merygreeke, Jenkyn Careawaye to Truepenie, Mayster Boungrace to Gawyn Goodlucke, Dame Coy to Christian Custance, Ales Trypeandgo to Tibet Talkapace. Of course the agreement is not always equally striking, but such characters as Mistress Coy and her maid Ales Trypeandgo, so vividly drawn, remind us very strongly indeed of their counterparts in *Ralph Roister Doister:* dame Custance and Tibet Talkapace. Nor can we fail to notice a close similarity of character between Jack Jugeler and Mathew Merygreeke, although there is some difference between them: Jack Jugeler is exclusively the vice of the Morality, who, out of mere mischief, delights to torment and harass his victim; Mathew Merygreeke, on the other hand, is a kind of composite character, being at the same time the parasite of the classical drama and the vice of the Morality [1]). He is a parasite, because he lives on others, more particularly on his patron, with whom he ingratiates himself by his wilsome flattery; see Act I Sc. I., where Merygreeke speaking of Roister Doister, says:

---

[1]) Much has been said about the character of Mathew Merygreeke. Ward in his *English Dramatic Literature, Vol. I* calls him, curiously enough only the parasite of the classical drama, Collier, on the other hand, sees in him only the vice of the Morality. Neither standpoint is clear to me. I think that Max Walter is right, who in his *Beiträge zu Ralph Roister Doister (Engl. Studien 1882)* says, "Betrachten wir den Charakter Merygreek's nicht im einzelnen, sondern fassen wir ihn so auf, wie er sich in gesammten Verlaufe des Lustspiels zeigt, müssen wir ihn für eine Vereinigung der Charaktere des antiken Parasiten und des Vices erklären." Jusserand expresses practically the same as Walter — but more shortly — when he calls Merygreeke not inappropriately a "sorte de parasite moqueur" (Jusserand, *Le Théâtre en Angleterre*, 246).

"For truely of all men he is my chiefe banker
Both for meate and money, and my chiefe shootanker."

and Act I Sc. II., where he coaxes him out of a new coat:

R. Royster. "I promise thou shalt not lacke, while I have a grote.
M. Mery. Faith sir, and I nere had more nede of a newe cote.
R. Royster. Thou shalte have one to morowe, and golde for to spende."

But he is also the light-hearted and whimsical mischiefmaker, the vice of the Morality, who, out of mere fun, delights to play tricks upon his victim. Merygreeke expresses it as follows:

Act I Sc. I. But such sporte have I with him as I would not leese
Though I should be bounde to live with bread and cheese."

As in the case of dame Custance and dame Coy, there is sufficient likeness between these two characters to warrant the belief that one was drawn from the other.

Place of action. With respect to the place of action, some commentators say: "not known", perhaps, because the stage directions — which are very vague and scanty — do not mention it. I think, however, that the plays themselves provide us with sufficient data to prove that, beyond controversy, the scene, in each case must be London. In *Ralph Roister Doister* the Tower is mentioned:

Act I Sc. II l. 50.

M. Mery. "No I wist ye offende, not so to be shent
But if he had, the Toure could not you so holde
But to breake out at all times ye would be bolde."

and St. Paul's. Dame Custance has charged her maidens to look for Dobinet Doughtie, the servant of Roister Doister. No one can find him, not even Trupeny, who says:

Act II Sc. IV l. 40

"Maistresse, I have runne past the farre ende of the streete,
Yet can I not yonder craftie boy see nor meete.
C. Cust. No?
Trupeny. Yet I looked as farre beyonde the people
As one may see out of the toppe of Paules steeple."

Nor can there be any doubt about the place of action in *Jack Juggler*. Speaking of Jenkin Careaway, Jack says:

l. 116 An unhappy wage, and as folishe a knave withal
As any is now, within London wall.

and Careaway, giving a not very favourable description of his mistress dame Coy and her maid Ales Trypeandgo, says of them:

l. 225 Not all London can shewe suche other twoo

and the cutting remark made by Careaway to his master Boungrace:

l. 792 But as for you yf you gave me drinke and meat
As oftentymes as you do me beat
I were the best fed page in all this Cytie.

In each case the writer shows a predilection for London: choosing this city for the place of action and it is this agreement in scene that establishes another point of contact and resemblance between the two plays.

The rhyme of the interludes does not seem to give any further indication

as to the authorship of the play under discussion. It is true that in each case the metre is the somewhat irregular couplet of twelve syllables or thereabouts (thereabouts, because the number of syllables varies from seven to twelve and even more), often with a caesura in the middle, but this metre is not at all uncommon in the interludes of that time. Besides *Jack Juggler* has, like *Jacob and Esau*, a so-called rhyme-royal prologue [1]), whereas the prologue of *Ralph Roister Doister* is written in the same doggerel couplet as the play itself.

Language. What, however, makes the identity of authorship highly probable, is the striking similarity of language. When comparing the two plays, I was repeatedly struck by the fact that the same phrases, the same expressions, the same words occur again and again – with the same meaning – in both works. Now I am fully aware that several of the words and phrases concerned occur elsewhere and that by themselves they would prove little, but I think it will be allowed if some forty of such coincidences [2]) between two works are found, they cannot surely be disregarded as indicating a very close and intimate relationship between the two works. Let us suppose for a moment that the interludes should have been written by two different writers, then it would have been very accidental indeed – not to say altogether improbable – that two different writers – unless one had copied from the other – should have made use of exactly the same exclamations, and should have shown the same predilection for particular words and expressions. What strengthens and confirms my belief in the identity of authorship is moreover the highly important fact that in each case the writer uses some expressions which either occur very seldom, or do not occur at all in contemporary writers.

To illustrate this point, I have subjoined the following list; the more remarkable expressions have been mentioned separately.

	Ralph Roister Doister.	*Jack Juggler.*
II	55. For exalt hym, and have hym as ye *lust* indeede.	l. 486. Truce for a whyle say one what thy *lust*.

This word occurs often in *Ralph Roister Doister:*

II 60. I can when me *lust* make him sory and sad.
IIII 84. But to be wedded on Sunday next if he *lust*.
IIII 102. Let hym come when hym *lust*.
IIIIv 58. Doe and say what ye *lust*, ye shall never please me.
VVI 18. For have his anger who *lust*, we will not by the Roode.

In all these cases lust = pleasest. It occurs again in *Ralph Roister Doister* as well as in *Jack Juggler* in a weaker sense = wish.

IIIII	38. Better nay (ko I) I *lust* not meddle with dawes.	l. 229. That you *lusted* not this night any supper make.
II	56. Yea to hold his finger in a hole *for a neede*.	l. 237. Ye and as high as an Eagle can fle *for a neade*.

1) The fifth stanza is defective by one line.

2) These coincidences are the more remarkable, when we consider how short a play *Jack Juggler* is: it does not extend beyond the length of a single act.

Ralph Roister Doister.	*Jack Juggler.*
III 44. Let them *hardly* take thought how they shall be paide.	l. 362. Knoke at the gate *hardelye* again if thou dare.

This word occurs again in *Ralph Roister Doister* in the following lines:

III 151. Yea now *hardly* lette me alone.
IIIIV 161. Yea that do *hardely*.
IIIV 109. And as for thys letter *hardely* let all go.

III 97. An hundred pounde of Marriage money *doubtlesse*.	l. 637 or ells I shall never escape hanging *dubtles*.
III 116. I am sorie God made me so comely *doubtlesse*.	
III 161. That eye you, they lubbe you, they talke of you *doubtlesse*.	
IIIII 74. It is Roister Doister *doubtlesse*.	
IIIIV 156. I will call hym to you, and ye bidde me *doubtlesse*.	
III 189. Yea now hardly *lette me alone*.	l. 640. But good ynough *let me alone*.
IIII 5. But it will be *starke* nyght before I shall have done.	l. 181. He woll cum hyther, *starke* staryng mad.
IIII 32. And een as well knitte my *nowne* Annot Annot Alyface.	l. 422. What wilt thou let me from my *nowne* maisters house.

In both cases the n of the possessive is prefixed to *own*. Murray quotes this example from *Ralph Roister Doister*.

IIII 78. There it lieth, the worste is but a *curried* cote.	l. 635. To see thee wel *curryed* by and by.
IIII 142. That was een to me and none other *by the Masse*.	l. 488. I pray you swere *by the masse* you woll do me no yll.

Udall also uses: *by the matte*, an alteration of: *by the masse* (Murray).

IVVII 116. *By the matte* but I will.
IVVIII 64. Come away, *by the matte* she is mankine.

IIV 44. Then ist mine owne *pygsnie* and blessing on my hart.	l. 933. But goo we in, *pigesnie* that you may suppe.
IIIIV 33. To mine owne deare coney bride, swete heart and *pigsny*.	
IIV 52. A pecke? *Nomine patris*, have ye so much spare?	l. 430. *In nomine patris*, now this geare doth passe.
IIV 79. Jesus, *nomine patris*, what a thing was that?	l. 554. *In nomine patris*, God and our blessed ladye.

Very remarkable that in each case the same Latin exclamation is used. Other exclamations: see under *cross* and *cock*.

Ralph Roister Doister.	*Jack Juggler.*
IIV 84. Tut, he *bet* the king of Crickets on Christmasse day.	l. 446. For then thou sholdest smart an I should *bet.*

Bet M. E. form (past tense of *beat*).

IIII 48. Nay, why sayd I treade? Ye shall see hir glide and *swimme.*	l. 228. Se minceth, she brideleth, she *swimmeth* to and fro.
IIV 12. You great *calfe*, ye should have more witte, so ye should.	l. 763. You shall see how he woll handle the *calphe.*
IIIII 21. Ye are such a *calfe*, such an asse, such a blocke.	
Vv 5. Hence out of sight ye *calfe.*	
IIV 25. Either thou or thou, full truly *abye* thou shalt.	l. 206. And now they have all supped, thou wolt shurlie *abye*[1]).
IIII 4. Than my *cousin* Roister Doister withall is ledde.	l. 137. Bake cumithe my *cosune* Careawaie, homward ful fast.

Curious that in each case the word *cousin* is used, because Merygreeke is no more a cousin of Roister Doister than Jenkin Careaway is of Jack Juggler.

IIII 10. Not with you sir, but with a little *wagpastie.*	l. 726. Truelye this *wagepastie* is either drunken or mad.

The word *wag* alone also occurs in both plays:

IIV 33. I will rather have my cote twenty times swinged, Than on the naughtie *wag* not to be avenged.	l. 116. An unhappy *wage*, and as folishe a knave withal.

Wagepasty = scapegrace, jackanapes, tom-tit of a fellow, a generic reproach, half playful, half contemptuous (John S. Farmer).

IIII 86. For if he come abroade, he shall cough me a *mome.*	l. 648. But yf I were a wyse woman, as I am a *mome.*
VII 26. It was none but Roister Doister, that foolishe *mome.*	
Vv 10. I come to you from an honest *mome.*	

Mome = clown, buffoon, or in a strengthened sense: fool (John S. Farmer).

IIIII 98. *By this crosse* ye were nigh gone in deede.	l. 90. Now *by all thes crosses* of fleshe bone and blod.
IVIII 9. *By the crosse* of my sworde, I will hurt hir no whit.	

---

[1]) Example *Jack Juggler* l. 904. "Thou shalt have by therfore so mote I go", is doubtful. Williams suggests: for 'have by' read: 'abye'. Hazlitt's *Dodsley*, Vol. II, p. 150 gives however: "Thou shalt have, boy, therefore so mote I go."

Ralph Roister Doister.	*Jack Juggler.*
IVvii 10. *By this crosse* I have seene you eate your meat as well.	
IIIiii 121. Then must ye stately goe, *ietting* up and downe.	l. 226. She simperith, she prankith and *getteth* with out faylle.
IIIiv 4. His talke is *as fine* as she had learned in schooles.	l. 236. And that *as fine* as a small silken threede.
IIIiv 127. *By cocks precious potsticke* and een so I shall.	l. 148. *By coks precious potstike* I wyll not home this night.

Cock = a corruption of God (euphemistic); see also under *Cocks precious.*

IIIv 93. Yea and *rappe* you againe, except ye can sit in rest.	l. 861. I shall *rape* thee on the lying knaves snought.

This expression is rather common in *Ralph Roister Doister*, both as a noun and a verb; besides in this line it occurs again in:

IVii 93. Except ye *rappe* out a ragge of your Rhetorike.
IViv 4. If he come agayne we may give him *rappes* and knockes.
IViv 18. I with my distaffe will reache hym one *rappe.*
IVvi. 39. I will strike at you, but the *rappe* shall light on him.

IVii 90. Avaunt lozell, *picke* thee hence.	l. 421. *Pike* and walke a knave, here a waye is no passage.
IVii 96. Yea, *no force*, a jewell muche better lost than founde.	l. 700. But *no force* I shall thou mayst trust me.
IVvi 51. *No force*, it will be a good recreation.	

No force = no matter.

IVii 120. I shall cloute thee *tyll thou stinke*, both thee and thy traine.	l. 496. And beate on mee, *tyll I stinke*, and tyll I dye.
IVvi 20. And dyd not I for the nonce, by my *conveyance.*	l. 55. Yet the shew great wit, and mutch pretie *conveiaunce.*

Conveyance = artful management.

IVvii 60. The kitchen collocavit, the best *hennes to* grece.	l. 976. Nor a more folle *hence to* Jherusalem.
IVvii 104. Tushe tushe sir do not. Be *good maister* to hir.	l. 1013. Must cal ye other his *good maister* for shewing hym such marcye.

Ralph Roister Doister.	*Jack Juggler.*
IVVIII 26. I durst *ieoparde* my hande she wyll make him flee.	l. 318. I woll *ieopard* a ioynt, bee as bee maye. l. 358. And I durst *ieoperd* an hunderid pounde.
IVVIII 57. Truce, hold your hands, *truce for a* pissing *while* or twaine.	l. 486. *Truce for a whyle* say one what thy lust.
IVVIII 63. Nay *by cocks precious* she shall be none of mine.	l. 593. Hens or *by gods precious* I shall breake thy necke.

Gods (cocks) precious: a common oath, some word like 'blood', 'bones', 'body', or 'passion' being understood. (Williams). The combinations with 'body' and with 'passion' occur in *Jack Juggler.*

l. 684. *Cockes bodie* yonder she standeth at the dore.
l. 629. To my mayster *by cockes precius passion.*

The combination 'by gogs deare mother' I found in *Ralph Roister Doister:*

IVVII 30. If I were as ye be, *by gogs deare mother*, I would not leave one stone upon another.

By cocke alone occurs four times in *Ralph Roister Doister:*

III 174. *By cocke* thou sayest truthe, I had almost forgotte.
IIII 30. *By cock* and well sowed, my good Tibet Talke apace.
IIIII 58. *By cocke* and the better welcome to us alwayes.
IIIIV 82. Ye may so take it, but I ment it not so *by cocke.*

IVVIII 69. What then? *sainct George to borow*, our Ladies Knight.	l. 317. Therfore *saint Gorge ye boroue*, as it wol let him frame.

St. George thee borrow = St. George be your protector or cautioner, being your security (Farmer).

Gear. This seems to be a favourite word with Udall: it occurs eleven times in *Ralph Roister Doister;* five times in *Jack Juggler:*

IIII 20. So sirrha, nowe this *geare* beginneth for to frame.	l. 174. This garments, cape, and all other *geare.*
IIII 26. I holde a grote ye will drinke anon for this *geare.*	l. 290. Or knew that I should any such *geare* to you bring.
IIII 83. Faith I would our dame Custance saw this *geare.*	l. 430. In nomine patris, now this *geare* doth passe.
IIV 127. Shall I have some newe *geare?* for my olde is all spent.	l. 574. He hath in every poynt my clothing and mi *geare.*
IIII 17. I weene I am a prophete, this *geare* will prove blanke.	l. 625. When he shall this *geare* here and see.

Ralph Roister Doister.	*Jack Juggler.*
IIIIII 14. And what will this *geare* be?	
IIIIII 148. I doubt not but this *geare* shall on my side walke.	
IIIIV 9. And ye will not haze, then give us our *geare* againe.	
IVIII 33. Wife? this *gear* goth acrook.	
IVVII 60. On forth, while this *geare* is hot.	
VIV 25. Go we all to my house, and of this *geare* no more.	

The following expressions deserve our particular attention [1]).

II 59. I can when I will *make him mery and glad.*	l. 69. You shal here a thing yt only shal *make you merie and glad.*

The combination 'to make merry' occurs, but seems not to be very usual. Murray gives only two examples between 1500–1600: *1500–20 Dunbar Poems*, XIII, 32: *Sum makis him mirry at the wynis* and *1530 Palsgr. 625/2: Make mery, syrs, we shall go hence to morowe.*

Shakespeare uses this combination only twice (in *The Taming of the Shrew* and in *Henry VI* (*Shakespeare Lexicon*).

IIII 103. Nere since chwas bore *chwine* of such a gay gentleman.	l. 708. *I wine* he be dronken or mad I make god a vou.

This is no doubt an important case: Murray gives only one instance of *chwine*: only the line out of *Ralph Roister Doister*, quoted here. That is why the same word in *Jack Juggler* is of great moment to us.

IIIIII 99. I might feele your soule departing within an inche *of your heele.*	l. 349. Shall find his hart creping out *at his heele.*

Murray gives the combination *at* (*one's*) *heels* only in the sense of: 'close behind, in close pursuit or immediate attendance,' so does Schmidt (*Shakespeare Lexicon*). The expression such as used in the above mentioned cases seems therefore unusual, and as such of great importance.

Date. Udall's play has been referred to the period of his Eton headmastership (that is between 1534—1541), but it is J. W. Hales [2]) who has made it highly probable that the interlude must have been written much later: between 1552–1553, that is between the second and third edition of Wilson's *Rule of Reason*. Alois Brandl [3]) perfectly agrees with this statement, and says: "Geschrieben 1552, wahrscheinlich für Westminster School", and then refers to Hales's article in *Engl. Studien*.

Less sure are we about the date of *Jack Juggler*, the indications on this subject being rather vague. A fact it is that it was licensed for the press in 1562–1563: at that time an entry was made of the work in the stationers' book by William Copland under the name of *Jack Juggler and Mrs. Bound-*

---

[1]) In connection with this point warm thanks are due to Prof. A. E. H. Swaen, to whom I am indebted for many valuable suggestions.

[2]) John W. Hales, *Date of the first English Comedy* in *Engl. Studien XVIII.*

[3]) Alois Brandl, *Quellen des Weltlichen Dramas in England vor Shakespeare, LXXI.*

grace, but as to the date of its having been written, opinions do not agree. Tucker Brooke in *The Tudor Drama* says: "licensed for publication during the year 1562, but probably extant in manuscript at least a decade before." Ward in his *History of English Dramatic Literature* thinks that it was performed under Edward VI, that is between 1547 – 1553 [1]), but neither of them defends his standpoint. Now I believe that the play was written during the reign of Queen Mary and very probably in the year 1554. Let me try to account for this date.

I do not think that the farce was – as it is said in the prologue – written for the express purpose of provoking mirth only and for no other purpose – I think that beneath its apparently jocular exterior something serious is hidden and that this interlude is meant as a subtle attack upon the Roman Catholic church in general and upon the doctrine of transubstantiation in particular. The contents of the play point to this. The doctrine about the change which is believed by Roman Catholics to take place in the Eucharist elements of bread and wine in virtue of the consecration, is satirised by the writer in the person of Jenkin Careaway, who is forced to believe that he is no longer himself, but that he has changed into some one else. The epilogue makes this clear. In it the writer says:

l. 998. "As this trifling enterlud yt before you hath bine rehersed
May signifie sum further meaning if it be well serched."

and from the following lines we may gather that – in the opinion of the writer — people are often beguiled by subtlety and forced by violence to accept and affirm obvious impossibilities.

l. 1000. "Such is the fashyon of the worlde nowadayes
1. That the symple innosaintes ar deluded
2. And an hundred thousand divers wayes
3. By suttle and craftye meanes shamefullie abused
4. And by strength, force and violence oft tymes compelled
5. To belive and saye the moune is made of a grene chese
6. Or ells have great harme, and parcace their life lese."

and some lines further on:

l. 1019. He must saye the Croue is whight, yf he be so comaunded
20. Ye and that he him selfe is into a nother body chaunged.

Very expressive of the writer's views and feelings are the ll. 1005/6 and 1019/20: they hardly want any further comment. That the maker of the interlude should have refrained from any open attack need not surprise us: knowing the dreadful consequences of such an act, he chose another way and veiled his opinions under the classical confusion of identity which he cleverly applied to the doctrine of transubstantiation [2]).

If this statement be true, we gather two important facts from it:

---

[1]) In no case before 1547 I think, for an allusion is made to Bedlam as a madhouse (see l. 975). In 1547 Bedlam was handed over by Henry VIII with all its revenues to the City of London and then became a lunatic asylum (*Encyclopaedia Brittannica*).

[2]) There is another theory by Williams, who says that the epilogue is an autobiographical allusion, which has something to do with the robbery of silver images and other plate by two Eton scholars, which resulted in Udall's losing his place. I fail to see this, for how can the ll. 1019/20 &c. be accounted for?

1. that *Jack Juggler* cannot have been written during the reign of Edward VI, because under a Protestant king the doctrine of transubstantiation was naturally not enforced, so that in this period there could be no reason for the writer to utter the complaint:

l. 1000. Such is the fashyon of the worlde nowadayes

but that the play must have been composed under the reign of Queen Mary, when the Roman Catholics got into power;

2. that its writer must have been a Protestant.

These points afford us another clue as to the authorship of the piece, for we may now ask: who is the Protestant writer, who, between 1553—1558, composed a play which shows all the characteristics enumerated in the course of this article.

Now we know that if any man showed himself a zealous Protestant, that man was Nicholas Udall. Already at Oxford he became one of the earliest adherents of the Protestant movement among the tutors. Later on, under the patronage of Catherine Parr, he translated into English part of Erasmus's *Paraphrase of the New Testament* and translated himself the Gospel of St. Luke. In 1549 he was, by Edward VI, ordered to reply to the Devonshire Catholics, who demanded among others the restoration of the mass. It was in his *An answer to the articles of the comoners of Devonshire and Cornwall* that Udall showed most distinctly his Lutheran tendencies, reasoning with great force against the Catholic arguments. For a man, who on many occasions stood up for the Protestant cause, it must have been particularly galling, when, after the accession of Queen Mary, the mass was re-established, the doctrine of transubstantiation was enforced again and many sanguinary laws were revived against the heretics and I can understand that, when in 1554 there came a warrant from the Queen, directing Udall to prepare "dialogues and interludes to be performed in the royal presence," Udall could not forbear making an attack on that which had been a point of great vexation to him. That he did not, on this occasion, attack the Roman Catholic church openly, shows that he was sensible enough to understand that, by doing so, he would have incurred the displeasure of the Queen, not to speak of more serious consequences.

It is on the grounds alleged above that I have come to the conclusion mentioned in the beginning of this article.

Groningen. G. DUDOK.

'MELIBŒUS OLD' IN MILTON'S *COMUS*.

Before the Attendant Spirit relates the story of Sabrina (*Comus*, *l.l.* 824—857), and after informing the Brothers that

"We cannot free the Lady that sits here
In strong fetters fixed and motionless."

he proceeds in l. 820.

"Yet stay: be not disturbed; now I bethink me,
Some other means I have which may be used,
Which once of Melibœus old I learnt,
The soothest shepherd that e'er piped on plains."

In his notes on l.l. 822 and 823 Prof. Masson[1]) tells us that "*Melibœus old*" is "Possibly Geoffrey of Monmouth, and that "*soothest*" is "said ironically, if Geoffrey of Monmouth was Melibœus."

The fact that irony would be altogether out of place in this passage, should have convinced Prof. Masson that Milton could not possibly have thought of Geoffrey of Monmouth when he wrote it.

"The soothest shepherd that e'er piped on plains" can never be said in reference to an old Latin Chronicler, not even ironically, and least of all by a true poet in a pastoral poem. It is true that the story of Sabrina was first told by Geoffrey of Monmouth, but, as Prof. Masson himself states[2]), the legend was "repeated by Spenser, Drayton, and other poets". I am the more surprised at Prof. Masson's conclusion, as in the same note, after relating the legend as told by Geoffrey of Monmouth, the learned editor says: — "In Spenser (*F. Q. II. x*) it is only Sabrina that is so drowned, her mother being disposed of otherwise; and *in this Milton follows Spenser*[3]), changing also other particulars."

Now, to which of the poets who repeated the legend, can Milton have referred? It is not difficult to answer this query, when we consider that Melibœus is a name of pretty common occurrence in pastoral poetry. It was the name of one of the shepherds in Virgil's first Eclogue, and Spenser uses it twice in reference to Sir Francis Walsingham, Sydney's father-in-law, once in *The Ruines of Time*, and again in the last book of *The Faerie Queene* calling him Melibœ.

In *The Faerie Queene*[4]) old Melibœ is represented as the foster-father of Pastorella, who is made love to by Sir Calidore. Spenser, who intended a compliment to his friend Sir Philip Sidney, must have thought of him as the author of Arcadia when he called Sir Francis Walsingham's daughter Pastorella and represented her as the adopted child of old Melibœ, by whom he undoubtedly meant Virgil.

Now, if we may call the author of "The Shepheardes Calender" the English Virgil, there is no reason why Milton, who followed Spenser in his story of Sabrina, so must have known Spenser's *Faerie Queene*, and probably most of his other poems, if not all, together with particulars of Spenser's life, should not have been struck by the personal note in stanzas XXIV and XXV of Book VI, IX, written by the original of the "Suter" in "Mother Hubberds Tale".

Is it not, as if Spenser referred to his own experiences when old Melibœ says:

---

1) *The Poetical Works of John Milton* (1882), *Vol.* III, 274.
2) Note on l.l. 826—857, *Vol.* III, 274.
3) The italics are mine.
4) Bk VI, IX.

VI, IX, XXLIV.

"The time was once, in my first prime of yeares,
When pride of youth forth pricked my desire,
That I disdain'd amongst mine equall peares
To follow sheepe and shepheards base attire:
For further fortune then I would inquire;
And, leaving home, to roiall court I sought,
Where I did sell my selfe for yearely hire,
And in the Princes gardin daily wrought:
There I beheld such vainenesse as I never thought.

XXV.

With sight whereof soone cloyd, and long deluded
With idle hopes which them doe entertaine,
After I had ten yeares my selfe excluded
From native home, and spent my youth in vaine,
I gan my follies to my selfe to plaine,
And this sweet peace, whose lacke did then appeare:
Tho, backe returning to my sheepe againe,
I from thenceforth have learn'd to love more deare
This lowly quiet life which I inherite here."

This resemblance must have struck Milton, as it must strike every one who knows the life of Spenser, and so, by calling Spenser "Melibœus old, the soothest shepherd that e'er piped on plains" Milton paid a very high and well deserved compliment to his master, could not have chosen a better place for it than his own beautiful Masque, and at the same time stands acquitted of the bad taste of which he would have been guilty, if Prof. Masson's surmise as to the irony implied, were true.

In his note on l. 852 Prof. Masson says: – "*as the old swain said*: – i. e. the Melibœus of line 822. But neither Geoffrey of Monmouth nor Spenser has this development of the legend." Now, just as Milton is his own mythologist sometimes [1]), he may have been his own chronicler or historian as well, and deviated in some particulars from Melibœus old.

If the objection to Spenser's being meant should be the insertion of the adjective old, I think we can easily account for its use here, apart from the fact that Spenser used the same epithet. When we consider that Spenser had been dead some ten years before Milton was born, that he belonged to the preceding century, that he wrote on a subject which may be regarded as mediæval rather than modern, conveyed in language resembling Chaucer's rather than Shakespeare's, and finally, that half a century must have appeared longer to Milton than it does to us, I think there can be no objection to regarding Melibœus old to be synonymous with Spenser.

Moreover, who, among the distinguished audience at Ludlow Castle, for whose benefit Comus was written, would have thought of Geoffrey of Monmouth, and who would not at once have thought of the author of *The Fairie Queene*?

Arnhem. J. F. BENSE.

---

[1]) See Prof. Masson's note on l.l. 14—23 in *L'Allegro, Vol.* III, 246.

THE DISAPPEARANCE OF THE *k* IN *asked*.

The pronunciation ɑ : st instead of ɑ : skt may be considered fairly usual n colloquial English, although careful speakers generally pronounce the *k*. According to Murray, quoted by Storm, *Engl. Phil.*², p. 442, "*ast* (is) ecognized as a fault, but often heard in careless speech."

Jones, too, condemns ɑ : st on p. 18 of his *Pron. of Eng.*: "Note the ommon mispronunciation ɑ : st for ɑ : skt (asked)." In his transcription of Mr. Noël-Armfield's pronunciation *asked* is also represented by ɑskt; l. c. p. 108.

Northern English retains the *k*; at any rate Lloyd gives the pronunciation ɑskt in § 184 of *Northern English*, and further on p. 111 in a type B text careful northern pronunciation).

Sweet, Miss Soames, and Rippmann, on the other hand, regard ɑ : st as he standard, or at any rate, a legitimate pronunciation, as is shown by the ollowing statements: "*aask* 'fragen' stösst nur das *k* aus: *aast*" (Sweet, *Elementarbuch* p. 32). "The past tense of *ask* (aask) is pronounced *aast*, the : being dropped" (Miss Soames, *Introd. to Phonetics*, p. 66; similarly *aast* n the *Phonetic Reading Book* pp. 8, 14, 82, 83). "So many educated peakers say [ɑ : st] for *asked*, that this pronunciation must be regarded as o longer incorrect (Rippmann, *Sounds of Spoken Eng.* p. 79).

The suppression of the *k* in the sound group *skt* is easy enough to ccount for. In the formation of both the *s* and the *t* the tip or blade of he tongue comes into play; in the case of *s* the blade (or tip) has to be ear the upper gums, while in *t* it has to be pressed against them. The ransition from *s* to *t* is therefore extremely easy. The introduction of a *k* etween these two sounds, however, means a complete change in the hape and position of the tongue; the front has to be lowered, while the ack has to be raised so high, that it gets into contact with the soft palate. The omission of the *k* may consequently be looked upon as the result of kind of laziness, as an unconscious attempt on the part of the speaker o save himself exertion. It need hardly be observed that even those who o pronounce the *k* in *asked*, take a short cut by making it non-explosive.

The pronunciation ɑ st is very old. There is evidence to show that in ertain North Midland and Northern dialect varieties it existed as early as he middle of the 14th century. The following rhymes are conclusive:

a. North Midl.

Ipomedon A 67/8 *paste* pret.: *axte* pret.
283/4 at the *laste*: *axte* pret.
1273/6/9/82 *caste* pret.: *blaste* sub.: *faste* adv.: *axid* pret.
3722/3 *askys* (corrupt!) pret: *faste* adv.
4217/20/3/6 *faste* adv.: *caste* sub.: *axsyd* pret.: *laste* adv.
6601/2 *faste* adv.: *axte* pret.
7610/3/6/9 *caste* pret: *paste* pp.: *faste* adv.: *axte* pret.
Kölbing replaces the MS reading by *aste* in all the above cases.

b. North.

Myrour of lewed Men (in *Minor Poems from the Vernon Ms.* E. E. T. S., Or. S. 98), 601/2 *ast* pp.: *fast* adv.

Towneley Pl. XXI, 316/7/8/9 *trespast* pp.: *agast*: *hast* pp. (read *ast*): *fast* adv.

XXI, 388/9/90/1 *last* inf.: *ast* pret.: *cast* pp.: *fast* adv.

Life of St. Cuthbert (Surtees) 5028/2 at þe *last*: *ast* pret.

5438/40 *ast* pret.: *past* pret.

When the *k* had disappeared in the pret. and past part. of *ask*, this verb had become 'irregular'; the paradigm contained forms that seemed to belong to two different stems. Now it is well known that if owing to some phonetic cause forms that do not seem to belong together occur side by side in the same paradigm, a tendency often asserts itself to do away with this irregularity by normalization. The process generally consists in one form ousting the other. The normalization may, however, start from each form separately, and this will, of course, result in the original paradigm being split up into two (or possibly more) distinct paradigms. There are several doublets in Germanic that arose from this cause, as * *mǣnō* 〈 *mǣnōþ* by the side of * *mǣnōþ* 〈 * *mǣnōþ*— (Goth. *mēna*, *mēnōþs*, OE mōna, mōnaþ, etc.); * *hemana*, * *himina* by the side of * *heƀn*—, *hiƀn*— (Goth. himins, O.S. heƀan, OE heofon); for further instances see Streitberg, *Urg. Gr.* §§ 128, 163. In Middle English, too, there are a few doublets of this kind: *mēd*, *mēa* and *mĕdwe* 〈 OE *mēd*, *mǣd*, infl. *mēdw*—, *mǣdw*— ; *schāde* and *schădwe* 〈 OE *sc(e)adu*, infl. *sc(e)adw*—; *lēse*, *lēse* and *lĕswe* 〈 *lēs*, *lǣs*, infl. *lēsw*—, *lǣsw*—; the verbs *herʒen*, *herien*, *hari* 〈 OE hergan and *herwen*, *harwe* 〈 OE *hergode*; *terʒen* 〈 OE *tergan* and *terwen*, *tarwe* 〈 OE *tergode*.

As has already been said, the normalization process mostly acts in one direction. If the plural of a noun is not equal to the singular + the usual plural ending, the singular may oust the plural (*dai* — *dawes*), or conversely (*hŏl* — *hōles*). A new comparative may be formed from the positive (*grēt* — *grĕtter*), or the positive may be remodelled on the comparative (*hōt* — *hŏtter*).

In no class of words are there so many new formations and normalizations as among verbs. A new infinitive may be formed from the 2nd and 3rd pers. sing. pres. (*have*, *seie*, *lye*, *bye* etc.), or even from the past part. (*sla* from *slain*, *schape* from *schapen* etc.). The pret. sing of a strong verb may oust the plural, or conversely; a new preterite may be modelled on the past participle, etc.

If the preterite stem is (or at any rate seems) different from the present stem, the seeming irregularity may be removed in two ways. One consists in forming a new, 'regular' preterite from the present. By this process at least 50 originally strong verbs have become weak in English. Modern Eng *greeted* (ME grette), *blended* (ME blente) and a few other preterites have to be accounted for in the same way, as well as dialectical and vulgar forms like fi : did (feeded), hi : əd (heerd, pret. of hear), ʃaind (shined), ti : tʃt (teached) and many others.

Now, if we assume that the disappearance of the *k* in *asked* is, or at any rate at one time was, common to all English dialects, the preterite ɑ : sk has to be looked upon as a new formation, either due to the spelling, or to a conscious desire on the part of many speakers of the language t

preserve or restore the *k*, because it is heard in the infinitive and the present. These two factors may even have worked together.

Another way of removing the difference between the present and the preterite stem consists in forming a new infinitive from the preterite. This has actually been done in English in quite a number of cases. The preterite of ME *lẹ̄ne(n)* was *lent(e)*. This *lent(e)* looked as if it belonged to the same group as *bent(e)*, *schent(e)*, *sent(e)*, *went(e)*, As the corresponding infinitives had a *d* after the *n*, *lẹ̄ne* looked irregular, and hence a new infinitive *lend(e)* was formed. — OE *swāpan* is represented by *swǭpe(n)*, *swǭpe(n)* in ME. The preterite *swēop* probably already had a weak by-form *swēopte* in OE, like *slēpte* by the side of *slēp*. Anyhow the ME preterite is *swĕpte*. From this preterite a new infinitive *swēpe(n)* (mod. *sweep*) was formed on the analogy of *kēpe(n)* — *kepte*, *slēpe(n)* — *slepte*, *wēpe(n)* — *wepte*. In the same way we may account for the modern infinitives *sweat* from the ME pret. *swette*, *spread* from *spredde*, *shed* from *schedde*, *dread* from *dredde*, *let* from *lette* (cf. *set* — ME. pret. *sette*).

In the case of *ask* — *ast(e)* two new infinitives were possible. The analogy of *bles* — *blest(e)*, *kis* — *kist(e)*, *mis* — *mist(e)*, *pas* — *past(e)* might give rise to a new infinitive and present *as*, while, on the other hand, *cast* — *cast(e)*, *last* — *last(e)*, *rest* — *rest(e)*, *pirst* — *pirst(e)* would suggest *ast*. As a matter of fact both *as* and *ast* occur in ME.

as occurs:

a. Midl.

Ipomedon A 942/6/9/52 *was* pret.: *asse* inf.: *passe* inf.: *alas*.

1666/9/72/5 *aske* inf.: *alas* : *was* pret.: *passe* inf.

3197/3200/3/6 *alas* : preste (corrupt!): *was* pret.: *aske* inf.

4203/4 *Anferas* pr. name: he *as*.

4462/5/8/71 *was* pret.: *Alas* : *I axe* : *passe* inf.

7856/7, 8313/4, 8529/30 *axe* inf.: *was* pret.

8204/5 *was* pret.: *aske* inf.

Kölbing has *asse* instead of the MS. readings.

b. North.

Towneley Pl. VIII, 135/7/9/41 *mase* 'makes': *pas* inf.: *asse* inf.: *alas*.

ast occurs:

a. Midl.

Brunne, Handl. Synne 6611/2 *fast* inf.: *aske* subj. pres.

b. North.

Laud Troy B. 14509/10 *aske* pl. pres.: *haste* noun.

Many modern English dialects preserve either one or the other of these new formations. According to Wright, *Dialect Gr.* p. 313, *as*, pronounced ɑs, survives in Cumberland, Durham, parts of Westmoreland, S. and N.W. Yorkshire; æst, ɑst, ɑ:st, the representatives of ME *ăst* are heard in S. Lincolnshire, Rutland, N. Northamptonshire, S. Oxfordshire, Berkshire, N. Bucks, N. Shropshire, S. Somerset, E. Sussex and N. Kent. In London, too, though not mentioned by Wright, ɑ:st is a usual pronunciation among the uneducated classes. Jones, after referring to the 'mispronunciation' ɑ:st for ɑ:skt says: "It is no doubt due to this that the word *ask* itself is so frequently

mispronounced ɑ:st in L." (*Pron. of Eng.* p. 18). In the same book we find on p. 128 in a specimen of the London dialect: jə kn'dʒes 'dʒəli welə ʌ:st ə tə 'gau ə'wai əgain = you can just jolly well ask her to go away again.

In conclusion it may not be out of place to remark that while *asked* has lost its *t* in a large part, if not the whole, of England in the pronunciation of all classes of people, *basked*, *masked*, *tasked*, *busked*, *husked*, *risked*, *whisked*, etc. have retained their *k*. This is probably owing to the fact that they are all of them used much less frequently than *asked*; *busked* is even quite obsolete now in educated English. As regards *risked*, it should also he borne in mind that this verb was not introduced into English till the seventeenth century. Words are subject to the same law as material objects: the more they are used, the sooner they show the effects of wear and tear. Another factor, and one of considerable importance, is the circumstance that *asked* is often weak-stressed. Owing to 'the extreme sensitiveness of its sounds to variations in the degree of stress" (Sweet, *Sounds of Eng.*, § 201), English abounds with forms that are due to a given word being often weak-stressed or stressless. ME *ăst* may be one of these forms.

Amsterdam. W. VAN DER GAAF.

VARIA.

Romania, XXXV, 504.

M. Bédier et Miss Weston ont publié dans la *Rom.*, XXXV un épisode d'une des continuations de *Perceval* due à Gerbert de Montreuil. Cet épisode est celui de Tristan Ménestrel. Or, on lit aux vers 203—204 de ce texte:

Mius velt morir que il n'abat
L'orgueil celui en es le plat.

L'emploi de l'indicatif *abat* étonne. Le fait étant présenté comme irréel, on s'attend au subjonctif. Et, en effet, on le trouve toujours dans ce cas, comme le prouvent les phrases citées par Tobler, *Verm. Beitr.*, I (trad. fr.), p. 281 svv.: *Mielz vueil morir qu'entre païens remaigne*, Rol. 2336; *Ele veut miex perdre la vie . . . Qu'il se facent pis qu'il ont fait*, Escan. 21453. On voudrait donc lire le subjonctif, si la rime ne s'y opposait pas. Seulement la locution *en es le plat*, elle aussi est suspecte et ne se trouve nulle part ailleurs, que je sache. Ne faut-il pas lire *en es la place* ou plutôt *en es le plache*, et changer la forme *abat* en *abache*, forme picarde du subjonctif présent du verbe *abatre*, cp. *emporche* = emporte dans un texte du Hainaut, Schwan-Behrens, *Gramm. de l'ancien français*, III, p. 17. Il y a d'autres picardismes dans le texte: *De le fort lance* 115, *ganbes* 230, 284 *de che*, *chacha* = chassa 319, *menres* 285, *tallie*, *appareillie* 495—6, *vo trur* 597, *vo pais* 1117 etc. Il est vrai qu'on trouve 1356 *vostre non* et 1364 *le vostre non*, mais dans ces deux vers le pronom est accentué. K. S. D. V.

LES BALLADES EN JARGON DU MANUSCRIT DE STOCKHOLM.

Ces ballades, qui se trouvent dans le ms. LIII de la bibliothèque royale de tockholm, ont été pour la première fois publiées par A. Vitu, *Le Jargon du XVe iècle*. Paris, Charpentier, 1884. Cette édition est de tout point insuffisante, et la raduction en français moderne, faite par J. de Marthold, *le Jargon de F. Villon*. Paris, Daragon, 1909, qui se base sur cette édition, ne l'est pas moins. En 1905 la brairie Champion a publié le facsimilé du ms. de Stockholm avec une introduction e M. Schwob, et en 1912 M. P. Champion nous a donné une édition soignée des allades en jargon dans L. Sainéan, *Les Sources de l'argot ancien*. C'est en utilisant ette édition qu'un de mes amis, M. Guillon de Caudry, a essayé de faire une ouvelle traduction de ce texte difficile; il avait presque achevé ce travail, quand l est mort à la suite d'une opération, en me laissant à moi le soin de publier son ravail. La guerre m'a, hélas!, empêché jusqu'ici d'accomplir ce devoir.

La question de l'authenticité de nos cinq ballades n'est pas encore résolue. Il est rai que, dans le ms. de Stockholm, elles suivent immédiatement l'œuvre de Villon t que le même scribe a copié *les Lais* et *le Testament* aussi bien que les *Ballades n jargon*, mais si cela constitue une présomption en faveur de l'authenticité des allades, il n'y a pas de certitude à cet égard. Cette certitude n'existe que pour a ballade IV, où le nom de Villon se trouve en acrostiche dans l'envoi. Pour les uatre autres on hésite; M. Champion demande à la p. 121 de son étude: „Pourquoi Villon ne serait-il pas l'auteur des quatre autres morceaux anonymes du ms. de Stockholm?" Mais il ajoute en note: „En fait, les quatre ballades incriminées sembleraient plutôt se rapprocher de la manière de Molinet. C'est là mon sentiment." Mais, on le voit, il n'allègue pas d'arguments.

Or, il est étrange qu'on n'ait pas eu l'idée d'étudier la langue à ce point de ue-là. Une étude basée sur les rimes peut nous fournir des arguments solides pour attribution ou non à Villon. En effet, nous trouvons dans la troisième ballade, . 21 *juchie*, v. 32 *entrongnie*, v. 35 *desmaquillie*, rimant avec *-ie*, p. ex. *gaudie*, *ye*. Or, ces formes dialectales ne se trouvent nulle part dans Villon; le poète arisien aurait employé les formes franciennes *juchiée*, *entrongniée*, *desmaquilliée*; on rouve par exemple dans le *Testament*, CXII *lambroissée: percée: Macée: tauxée*, ans les *Lais*, XXX *arigniée: grongniée: renfrongniée*: *rongniée*.

Il est donc sûr, me semble-t-il, que la troisième ballade ne saurait être attribuée Villon. Quant aux autres morceaux, la langue ne nous fournit malheureusement ucune preuve ni pour ni contre l'attribution à Villon. Car la rime *ivernois: udinas* V, 1, qui atteste la prononciation *wa* pour *oi* et les rimes *saffirz: blandir* I, 31 et *clamez: esté* II, 14, qui attestent la chute de *s* final, ne sauraient constituer ne preuve, quelque curieuses qu'elles soient d'ailleurs.

Leiden. K. Sneyders de Vogel.

A PROPOS D'UN PASSAGE DU *QUINTIL HORATIAN*.

Dans la critique que fait *Le Quintil Horatian* de J. du Bellay, *Deffence et lustration de la langue francoise*, se trouve le passage suivant:

Par I. D. B. A. — A quel propos ces quatre lettres? C'est (diras tu) mon nom, mon surnom et païs, mis en lettres antiques abregées, desquelles a escrit Valere Probe: et ce à la maniere des anciens, desquels je suis admirateur. Or bien soit: mais aussi à l'imitation des anciens, tu devois mettre le surnom gentil de ta lignée tout au long sans rien requerir, sans cuider bailler à resver à ceux qui n'ont point le cerveau vuide, et qui te diront (*ce qu'on feit à Vergile, sur son oximore*) qu'ils n'ont que faire de curieusement s'en enquerir[1]. (J. du Bellay, *Deff. et Illustration*, éd. H. Chamard, 26).

L'éditeur ajoute en note: „Je ne comprends pas ce membre de phrase (il s'agit des mots mis en italique dans le texte): je n'ai pu découvrir dans la vie de Virgile à quoi le critique fait ici allusion".

Or, en lisant ce passage, j'ai pensé tout de suite à quelques vers qui me chantaient dans la mémoire et qui se rattachent à une petite histoire.

Un jour – nous raconte un remanieur du Commentaire de Donat sur Virgile[2] — un jour, Virgile, ayant fait un distiche[3] en l'honneur de l'empereur Auguste, l'avait affiché à la porte du palais. Comme l'empereur cherchait l'auteur de ces vers élogieux, d'ailleurs medioeres, un poète, nommé Bathyllus, affirma que c'était lui. Alors, Virgile afficha à la même porte le vers suivant:

Hos ego versiculos feci, tulit alter honores.
Sic vos non vobis
Sic vos non vobis
Sic vos non vobis
Sic vos non vobis

Personne, et Bathyllus pas plus que les autres, n'arriva à compléter ces quatre hémistiches. Enfin Virgile mit les rieurs de son côté en écrivant:

Sic vos non vobis nidificatis aves.
Sic vos non vobis vellera fertis oves.
Sic vos non vobis mellificatis apes.
Sic vos non vobis fertis aratra boves.

Il ne me paraît pas douteux que *Le Quintil Horatian*, en parlant de l'*oximore* de Virgile, ait pensé à l'hémistiche *Sic vos non vobis* quatre fois répété.

Il reste pourtant une petite difficulté: le texte latin ne nous dit pas que les lecteurs de l'*oxymoron* aient déclaré „qu'ils n'ont que faire de curieusement s'en enquerir." On peut expliquer cette divergence de deux façons: 1) l'auteur du *Quintil Horatian* a connu une autre version que celle que nous avons; ou 2) il a ajouté lui-même ce trait pour pouvoir insérer cette histoire dans sa critique. Cette dernière possibilité me semble moins probable, parce que c'est seulement en passant que notre auteur fait allusion à l'histoire de Virgile.

Leiden. K. Sneyders de Vogel.

---

[1]) L'étonnement de Barthélemy Aneau, l'auteur du *Quintil Horatian* ne laisse pas de nous étonner un peu. Lui-même, il s'est caché si bien qu' on n'a réussi à découvrir son nom qu'il y a peu de temps seulement (H Chamard, *La date et l'auteur du Quintil Horatian* dans *Rev. d'hist. litt de la France,* 1898). D'ailleurs, on sait que d'autres que Du Bellay se sont désignés par les initiales de leur nom. Deux ans avant la *Deffence* parut le *Dialogue de Platon intitulé Criton, ou de ce que l'on doit faire, traduit par le commandement du Roi,* dont l'auteur se désigne par les lettres P. D. V. E. D. S. (Pierre ou Philibert du Val, évêque de Séez).

[2]) Publié par A. Reifferscheid, *C. Suetonii Tranquilli Reliquiae,* p. 66 sv.

[3]) Le voici:
Nocte pluit tota: redeunt spectacula mane
divisum imperium cum Iove Caesar habet.

ZU FAUST.

Vorspiel auf dem Theater V. 150–151.[1])

Der allgemeine Sinn der wundervollen Dichterrede (134–157) ist klar, und schon vielfach erläutert. Sollten aber jene beiden Verse nicht auf bestimmte Dichtungen deuten? Schwebt nicht bei dem „Sturm, der zu Leidenschaften wütet" ,die großartige Sturmszene im *King Lear* (III, 2) vor, wo das Rasen der Elemente eine so grausige Begleitung zu Lears Raserei bildet? Und weckt das „im ernsten Sinne glühende Abendrot" nicht die Erinnerung an Karl Moor, der, in den Anblick der untergehenden Sonne vertieft, in die Worte ausbricht: So stirbt ein Held! – Anbetungswürdig! (Räuber III, 2)?

Domszene 817.

An den *Mauernpfeilern* gehen die Kommentatoren ruhig vorbei: ich habe mich immer daran gestoßen. Was ist das für ein sonderbares Kompositum? Zusammensetzungen mit *Mauer* als Bestimmungswort haben nie *n* in der Fuge: *Mauerrest*, *Mauerrand*, *Mauerstück*, *Mauerfläche* usw. Wie soll Goethe dazu gekommen sein, *Mauernpfeiler* zu sagen? Überdies, was ist ein *Mauernpfeiler*? Doch höchstens ein außen angebauter Stützpfeiler. Das Wort ist also sprachlich wie sachlich unmöglich. Über die Entstehung des Monstrums gibt der Urfaust Aufschluß: er bietet V. 1351–1353 in dieser Fassung:

Mir wird so eng
Die Mauern Pfeiler
Befangen mich

also ohne jedes Lesezeichen. Das Fragment interpungiert sodann (z. 119)

Mir wird so eng'!
Die Mauern=Pfeiler
Befangen mich!

d. h. der Korrektor hat, anstatt eines Kommas zwischen *Mauern* und *Pfeiler*, einen doppelten Verbindungsstrich gesetzt. In der Schlußredaktion ist dann der letzte Schritt zum Kompositum getan. Es ist also auf den Urfaust zurückzugreifen und zu lesen:

Die Mauern, Pfeiler
Befangen mich;

was so für sich spricht, daß jeder Kommentar überflüssig wird.

Kerker 4557.

Der Ausdruck *wo die Planke steht, im Teich* (so auch im Urfaust) berührt seltsam. Es ist wohl an eine Planke zu denken, die mit einem Ende auf dem Ufer aufliegt, und mit dem andern, auf zwei Stützen ruhenden, übers Wasser hinausragt, um das Anlegen eines Nachens, das Wasserschöpfen oder Wäschespülen zu erleichtern.

Utrecht. FRANTZEN.

---

[1]) Zum Teil schon in meiner Besprechung von Scheltema's Faustübersetzung in *De Amsterdammer*, 19. Nov. 1911 erwähnt.

BOEKBESPREKINGEN.

J. Æ. Wartena, *De Geminatione.* [Thèse de Groningue, 1915].

Cette thèse se recommande à l'attention des savants par des qualités très sérieuses. Elle est l'œuvre d'un homme qui a étudié les langues classiques anciennes, non seulement pour elles-mêmes, mais pour l'intérêt qu'elles présentent au point de vue linguistique. Il s'est inspiré des idées actuellement en vigueur, et, pour grouper les faits de langue qu'il enregistre, il a résolument rompu avec les anciennes divisions rhétoriques et il a recherché de quels états d'âme ces faits sont la manifestation. Cette attitude d'esprit donne à son livre une grande fraîcheur et en rend la lecture singulièrement attachante. On est heureux de constater que ce philologue „classique" a pour la langue parlée, voire même pour la langue populaire, cette estime que ses collègues leur ont refusée trop souvent. Ce n'est, certes, pas un hasard que, pour étudier le redoublement de mots en latin, il se soit adressé de préférence à Plaute et à Térence, chez qui on a le plus de chances de découvrir la vraie langue latine vivante, et qu'il ait à chaque instant rapproché des phénomènes de langues encore existantes de ceux qu'il trouve en latin.

Deux idées très justes semblent se dégager surtout de l'exposé de M. Wartena. La première, c'est que ceux qui ont voulu expliquer la „gémination" en latin par des influences étrangères ont fait fausse route. C'était le cas, entre autres, de Wölfflin, dont l'auteur reconnaît d'ailleurs les grands mérites par rapport au sujet qu'il traite. La deuxième, c'est qu'on a tort d'assigner à la „gémination" plusieurs valeurs différentes, comme par exemple, celle d'indiquer l'intensité, la diminution, etc. Pour lui, le redoublement n'a qu'une seule signification: celle de renforcer le mot simple. S'il arrive que l'expression géminée indique un affaiblissement de sens, cela s'explique toujours ainsi que le mot lui-même a déjà une signification diminutive. Exemple: *zo zo*, en néerlandais, ne fait qu'augmenter la valeur restrictive du simple *zo*.

Il y a bien autre chose encore dans cette thèse. Il aurait été regrettable que la langue latine dont l'auteur s'est servi, l'eût soustraite à l'attention de nos lecteurs.

S. de G.

A. Zimmermann, *Etymologisches Wörterbuch der lateinischen Sprache*, hauptsächlich bestimmt für höhere Schulen und für klassische Philologen. Hannover. Hahn. 1915. – Pr. M. 8.

Ce livre, destiné aux philologues classiques, pourra rendre aussi des services aux romanistes. Il n'a pas l'air si rebutant que le dictionnaire étymologique de Walde, qui suppose chez le lecteur des connaissances étendues de la linguistique indo-européenne et qui contient donc une foule de mots pris dans des langues inconnues aux romanistes aussi bien qu'aux philologues classiques. M. Zimmermann ne cite en général que des mots latins, grecs et germaniques. La liste des abréviations aurait pu être plus étendue; ainsi les lettres P. F. 16 Th. v. P., qu'on lit à la première page ne seront peut-être pas comprises par bien des lecteurs.

K. S. d. V.

Les Joies du gai savoir, publié par Alfred Jeanroy. [Bibliothèque méridionale, 1ère série, T. XVI]. Toulouse, 1914.

M. Jeanroy a donné une réédition d'un recueil de poésies couronnées par le „Consistoire de la Gaie Science" (1324 – 1484), publié pour la première fois, en 1849,

par Noulet. Ce travail très méritoire à son époque, est aujourd'hui presque introuvable et appelait des corrections. M. Jeanroy a revu soigneusement le manuscrit et a enlevé les imperfections qui déparaient les traductions. Les poésies ne présentent pas un grand intérêt au point de vue esthétique; M. Jeanroy les a jugées impartialement dans un article de la *Revue des Pyrénées* de l'année 1914, qui complète en quelque sorte l'introduction de son édition. Pourtant elles ne sont pas sans importance, ni pour la connaissance de la langue ni pour l'étude de l'histoire locale de Toulouse et de l'extension de l'influence française dans le Midi de la France.

Il est superflu de dire que le maître des études provençales qu'est M. Jeanroy a fait profiter cette publication de sa science et de son souci d'exactitude.

S. D. G.

G. Roethe, *Zu den althochdeutschen Zaubersprüchen.* [Sitzungsb. d. K. Pr. Ak. d. W. 1915, S. 278–282.]

Handelt von den beiden Merseburger Zaubersprüchen und von dem Spruche *contra rehin* (Müllenhoff-Scherer Denkm.[3] II, 302). Mythische Auslegung wird – mit Recht – abgelehnt. In der Frage nach christlichen oder heidnischen Urbildern nimmt H. ‚selbständige Parallelbildungen des heidnischen und des christlichen Typus' an. Für das rätselhafte *heraduoder* des 1. M. Spr. schlägt er zu lesen vor: *her(a) aduo der: hierhin oder dorthin*, wobei *uo* geschlossenes *o* bezeichnet. Die Lesung des *contra rehin* bleibt noch immer recht unsicher, trotz Roethes ansprechender Interpretation.

A. Heusler, *Die Heldenrollen im Burgunderuntergang.* [Sitzungsb. d. K. Pr. Ak. d. W. 1914, S. 1113–1143.]

Ein Versuch, auf Grund der erhaltenen Quellen: Atlakviða, Atlamál, Níflunga Saga und Nibelungenot (die Klage wird beiseite gelassen), die Anfänge und die historische Entwicklung der Heldenrollen in der Dichtung vom Burgendenuntergang zu rekonstruieren. Natürlich wird auch hier das Resultat von vornherein beeinflußt durch die Vorstellung, die sich der Verf. von dem Entwicklungsgang der Nibelungenpoesie überhaupt gebildet hat. Für H. steht es unbedingt fest 1⁰ daß die Atlakviða aus einem altfränkischen Urliede geflossen, 2⁰ daß die Nifl. S. auf einer niederdeutschen Umarbeitung eines süddeutschen Gedichtes beruht. So gestaltet sich bei ihm das Bild folgendermaßen: An der Spitze steht das rheinfränkische Urlied (5. Jhr.), dem auch die Atlilieder ihr Dasein verdanken, dies wurde etwa im 6. Jhr. (so mit Hinblick auf die Waltherpoesie) in die Donaulande überführt, wo infolge der dort lebenden Vorstellung von Attila die Umbiegung des Rachemotivs auf Kriemhilts Brüder stattfand. Aus diesem altbairischen Liede entwickelte sich als dritte Stufe ein bairisches Epos von der Nibelunge Not, aus welchem dann einerseits unser N. L. II, anderseits der Bericht der Nifl. S. geflossen ist. Und zwar beruht dieser letztere auf einer Entstellung jenes ältern oberdeutschen Epos durch niederdeutsche und nordische Bearbeiter. Die Meinung Heuslers ist sehr entschieden: *Die Nifl. S. hat ihr ganzes Gerüst, das allermeiste ihrer Substanz aus dem baiwarischen Epos übernommen.* Aber die ndd. Bearbeiter kannten eine altsächsische Tradition in kurzen Liedern, wie das dänische Zeugnis anno 1131 beweist; hieraus entnahmen sie einige Einzelheiten und bogen den Bericht der N. L. stellenweise nach ihrer Sagenkenntnis um. Das übrige besorgten dann die nordischen Sagaschreiber! – Alle diese Vor-

aussetzungen, die H. mit so großer Sicherheit vorträgt, scheinen mir sehr zweifelhaft, sodaß ich auch den Folgerungen, die er daraus für die Entwicklung der Heldenrollen ableitet, meist skeptisch gegenüberstehe. Dies in Einzelheiten auszuführen, würde viel mehr Raum erfordern, als für diese Anzeige zu Gebote steht. Es müßte dann zunächst noch einmal der Quellenwert der þiðrekssage erörtert werden. Vielleicht findet sich dazu ein anderes Mal Gelegenheit und Muße. Einstweilen möchte ich erinnern, daß die bekannte Stelle c. 363 der þS(U.): *þar sem saman kemr Duna ok Rin* nicht als Zeugnis für eine oberdeutsche Quelle angerufen werden kann, da wir wissen, daß *Dunowe* ein alter Name für die Lippe war. Die Nifl. S. läßt also die Nibelungen an der Lippemündung über den Rhein setzen. Das stimmt vortrefflich zu der Annahme Boers (Untersuchungen I, 126 fgg.), daß die Reise der Helden in der ursprünglichen ndd. Fassung von Xanten nach Soest ging.

FRANTZEN.

Oriental influences in the English literature of the early nineteenth century, Inaugural Dissertation presented by M. E. DE MEESTER, Heidelberg 1915.

It is to be regretted that our laws put so many obstacles in the way of those students of modern languages who have had an academic training and would like to crown their studies by taking a degree. They still have to go to a foreign country, which of course offers insuperable difficulties to many. We hope that there soon may come an end to this lamentable state of affairs and are sure that, once the conditions are altered, many will follow the example of Miss de Meester and give proof of a scientific spirit by writing a dissertation.

What Miss de Meester presents to us in her dissertation is but the first part of her treatise on the *Oriental Influences in the English Literature of the 19th Century*, which as a whole has appeared as no. 46 of the *Anglistische Forschungen*.

The dissertation is confined to the poets of the early 19th century. Of course the whole gives a better insight into the subject, which is an exceedingly interesting one.

Miss de Meester begins by distinguishing two channels of Oriental Influence in English Literature. Political events kept the attention fixed on the Countries of the East all through the 19th century. Of more importance even is the literary influence exercised by Oriental works of fiction, such as the *Arabian Nights*, of which a translation appeared in the 18th century. The tales of wonder and mystery left a deep impression on the minds of many poets who borrowed from them and were indebted to them in their descriptions of Eastern scenery and Eastern life. The translations of oriental works by Sir W. Jones, who initiated the serious study of oriental languages, were of no less importance than the *Arabian Nights*, and further, pseudo-oriental works such as *Vathek* by Beckford served to inspire the 19th century poets. It is difficult to keep these influences clearly apart. Miss de Meester treats the authors, whose works show traces of orientalism in chronological order. Byron, Scott, Southey, Moore, Tennyson, Thackeray, Meredith, Arnold, Kipling, to mention but the foremost among the brilliant group of literary men in the 19th century, have been influenced by Oriental works of fiction. Some of them have caught the spirit of the East and show an intimate acquaintance with the manners and customs of oriental countries in their works. In others orientalism is confined to a preference for oriental names.

To trace oriental influence in the Works of all these authors requires very wide

and careful reading, and we cannot but admire the diligence with which Miss de Meester has studied the literary products of the 19th century.

It would seem to me that too much attention is paid sometimes to works in which orientalism is hardly noticeable, whereas those that require closer examination are scarcely mentioned. This seems to me to be the case with Byron's Don Juan, which gives such a good reflection of the life and the manners of the inhabitants of the Levant. In my opinion Byron should have been more closely considered, as he, more than anybody else, was under the direct influence of the East. Is not the Byronic hero, the favourite type which Byron was never weary of portraying, essentially an oriental? And is not the companion of the dark, gloomy hero, the type of woman that occurs again and again in Byron's works under the names of Medora, Kaled, Zuleika, Haidee, the indolent, sensuous woman of the East? Miss de Meester dwells indeed upon the hero in Byron's poetry, but only in order to state the monotony in the description of this character.

In other places, too, it seems to me that Miss de Meester wanders a little from the subject under consideration. And has she perhaps a special reason for making so little mention of Oscar Wilde, who may also be classed with the authors that underwent the influence of the East?

The general impression of Miss de Meester's work is a favourable one, in spite of the slight imperfections with regard to style and grammar which have slipped in here and there. The treatise is a successful attempt to collect some material on an interesting problem, and may urge others to take up a subject which deserves our special attention.

Utrecht. G. Reuyl.

AANKONDIGINGEN VAN EIGEN WERK.

Ovide Moralisé, poème du commencement du XIVe siècle, publié par C. de Boer; *Tome I* (livres I—III), avec une Introduction. [Verhandelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen te Amsterdam, Afd. Letterk., Nieuwe Reeks, deel XV] — Amsterdam, Müller, 1915. — fl. 4. —

Peu après 1300 un clerc de la cour de Philippe V entreprit — ce que d'autres avaient vainement essayé avant lui — de traduire les quinze livres des *Métamorphoses* d'Ovide: ce fut la reine Jeanne elle-même qui l'y invita. Il accompagna chaque fable, selon l'usage du temps, d'une „moralisation", ou d'une „allégorie" historique. L'œuvre compte ainsi à peu près 70 000 vers. Au texte de cet „Ovide Moralisé" se trouvent mêlées des traductions de gloses et beaucoup de fragments traduits d'autres œuvres (La Bible, Stace, etc.), notamment une traduction partielle de *l'Ilias Latina*, dont nous n'avons pas de traduction plus ancienne. C'est aussi dans *l'Ovide Moralisé* qu'on a retrouvé le *Philomena* perdu de Chrétien de Troyes et une adaptation normande du XIIe siècle de la métamorphose de Pyrame et Thisbé. L'auteur est probablement un Bourguignon. Le succès du livre a dû être très grand, vu le grand nombre de riches manuscrits conservés, et le fait p. e. que pour un homme comme Guillaume de Machaut *l'Ovide Moralisé* a été l'unique source pour tout ce qui dans son œuvre se rapporte à l'antiquité classique.

Amsterdam. C. de B.

INHOUD VAN TIJDSCHRIFTEN.

Revue d'Histoire littéraire, XXII, 1–2. E. Rigal, Le romantisme au théâtre avant les romantiques. – G. Servois, A propos d'un Caractère de La Bruyère. – H. Monin, Les œuvres posthumes et la musique de J.-J. Rousseau aux „Enfants Trouvés". – L. Morel, L'influence germanique chez B. Constant à la cour de Brunswick [verg. *R. H. L.*, 1911, no. 4 en 1912, no. 1]. – G. Thouvenin, *Inscription* de V. Hugo et la stèle de Dhiban [*Lég. des Siècles* van 1877, I, ch. V; bron, gebruik]. – G. Truc, La „nouveauté" dans la langue de Racine. – P.-A. Trillat, Les dernières années de P. Dupont. – P. Villey, *La confession de Sancy* [plaatst de samenstelling van het eerste stuk in 1599, van het tweede in 1603 of 1604]. – Mélanges [o. a. brieven van Voltaire en Chateaubriand]. – Comptes rendus [o. a. Pater Garabed Der-Sahaghian, *Chateaubriand en Orient*; Dupuy, *Vigny*; Babbitt, *Masters of mod. fr. criticism*]. – Périodiques. – Livres nouveaux. – Chronique. –

Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur, XLIII, 1 u. 3. L. Jordan, Literarisch-bibliographische Studien. – R. Zenker, Weiteres zur Mabinogionfrage [belooft nog „Weiteres" over deze brandende kwestie te leveren]. – H. Gelzer, Zum *Marques de Rome*. – A. Hilka, Die anglonorm. Versversion des Briefes des Presbyters Johannes. – A. Franz, Studien zur wallonischen Dialektsyntax, IV, mit 7 Kartenbeilagen [belangrijke op de *Atlas linguistique* gebaseerde studie]. –

5 u. 7. Abhandlungen: P. Toldo, George Sand et ses romans [uitvoerige studie; wordt vervolgd]. – G. J. Plotke, Paul Heyses *Marion* und A. de la Hales *Jeu de la Feuillée*. – S. Hofer, Die Chanson de Guillaume und ihre Stellung zu den Fortsetzungen Covenant Vivien, Chanson de Rainoart, Aliscans [Cf. het art. van Prof. Salverda de Grave in dit tijdschrift p. 1 vlg.]. – L. Spitzer, Etymologisches und Syntaktisches [o. a. *faire* mit dem Infinitiv zur Umschreibung des Verbum finitum]. –

2 u. 4. Referate und Rezensionen [o. a. A. Tobler, *Der Verm. Beitr. zur franz. Gramm. fünfte Reihe*; E. Löseth, *Notes de syntaxe française*, II].

Germanisch-Romanische Monatschrift, VII, 1–2. C. Müller, Zur Fremdwörterforschung. – G. Neckel, Die kriegerische Kulter der heidnische Germanen. – H. F. Müller, Goethe und Plotinos. – E. Friedrichs, Lermontov und Byron. – L. Jordan, Vier Glückseligkeitslehren des XVIII. Jahrhundert. – Bücherbesprechungen [Bally, Le langage et la vie]. – Neuerscheinungen. –

VII, 3. E. Lerch, Die Aufbau der Syntax [tegen Ries]. – A. Kober, Wesen und Methoden der Literaturwissenschaft. – W. Matz, Goethes Verhältniss zu Lichtenberg. – R. Petsch, Dryden und Rymer. – M. J. Minckwitz, Frederi Mistral. – Kleine Beiträge [o. a. Laudien, Antikes in deutschen Märchen]. – Selbstanzeigen. –

VII, 4. O. Walzel, Objektive Erzählung. – M. Wundt, Aus Makariens Archiv. Zur Entstehung der Aphorismensammlungen in den *Wanderjahren*. – F. Holthausen, Vom Aussterben der Wörter. – F. Rosenberg, Franzosen und Deutsche in Romain Rollands *Jean-Christophe* [bezadigd artikel]. – K. Höfele, Francés Dezeuze. – Kleine Beiträge [o. a. Spitzer, *Une mouche naît à 9 h. du matin . . . pour mourir à 5 h. du soir*]. –

VII, 5. K. Weitnauer, Die Ausbildung der bayerischen Neuphilologen in der allgem. Sprachwiss., besonders der allgem. Phonetik. – H. F. Müller, Zur Ge-

schichte des Begriffs „schöne Seele". – K. de Bra, Wert und Wesen von Thackerays Snobsbuch, I [tegen Engeland]. – K. Jaberg, Joseph Bédiers Anschauungen über den Ursprung des altfranz. Nationalepos. – Kleine Beiträge [o. a. G. van Poppel, Heinrich von Veldeke und die Quelle seines Servatius]. – Selbstanzeigen. –

VII, 6. W. Hertz, Der Schluss der *Klassischen Walpurgisnacht.* – K. de Bra, Wert und Wesen von Thackerays Snobsbuch, II. – K. Glaser, Zum Problem des Menschlichen bei Montesquieu [naar aanleiding van de belangrijke publikatie der Collection bordelaise des inédits de Montesquieu]. – Kleine Beiträge [W. Matthias, Zur Deutung des Namens der Nibelungen]. – Selbstanzeigen. –

Zeitschrift für deutsche Philologie, XLVI, 1. H. Gering, Die Episode von Rǫgnvaldr und Ermingerðr in der Orkneyinga saga. – V. Moser, Beiträge zur Lautlehre Spee's. – P. Sparmberg, Zu Steinhöwels 13. extravagante. – E. Goetze, Zu den Schwänken des Hans Sachs. – E. Goetze, Adam Puschmann. – K. H. Wels, Opitzens politische Dichtungen in Heidelberg. – Rezensionen [o. a. Colliander, *Der Parallelismus im Heliand*; V. Junk, *Gralsage und Graldichtung des M.A.*; R. Wustmann, *Walther von der Vogelweide*; H. Schneider, *Die Gedichte und die Sage von Wolfdietrich*; H. Schaefer, *Waffenstudien zur Thidrekssaga*; Clemen und Leitzmann, *Luthers Werke in Auswahl*; G. Kettner, *Die Natürliche Tochter*; A. Weldemann, *Die religiöse Lyrik des deutschen Katholizismus in der ersten Hälfte des 19. Jhts.*]. – Berichtigung. – Neue Erscheinungen. – Nachrichten. –

Id., XLVI, 2. C. Heyer, Stilgeschichtliche Studien über Heinrich Seuses Büchlein der ewigen Weisheit. – C. Wesle, Über die Katharina von Siena von J. M. R. Lenz. – E. Brodführer, Der Wernigeröder Lapidarius. – L. Naumann, Die Wiener Taulerhandschriften 2739 und 2744. – R. Pfeiffer, Ergänzungen zu Schaidenreißers Leben und Schriften. – W. Stammler, Zu Bürgers „Nachtfeier der Venus". – F. Stähelin, Erdapfel. – Rezensionen [o. a. F. Seiler, *Die Entwickelung der deutschen Kultur im Spiegel des deutschen Lehnworts*; F. Hirth, *Heinrich Heines Briefwechsel, I*; H. Paul, *Deutsches Wörterbuch, 2e Aufl.*]. – Neue Erscheinungen. – Nachrichten. –

Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Litteratur, LV, 1. J. Lunzer, Dietrich und Wenezlan; E. Schröder, Ezzo str. 29. – Th. v. Grienberger, Ostgermanische flußnamen bei Jordanes. – N. C. Brooks, Osterfeiern aus Bamberger und Wolffenbüttler handschriften. – R. Meißner, *Idreiga, idreigon.* – C. Pschmadt, Jeschute. – C. Müller, Ulfilas ende. – J. Schwietering, Der erste Merseburger spruch. – M. H. Jellinek, Archipoeta VII, 11. –

Anzeiger XXXVII, 1 April 1914. Schulz-Minden, *Das germanische haus in vorgeschichtlicher zeit.* – Colliander, *Der parallelismus im Heliand.* – Paetzel, *Die variationen in der altgermanischen allitterationspoesie.* – Hofker, *Die Fóstbroeðrasaga.* – Gusinde, *Eine vergessene deutsche sprachinsel im polnischen Oberschlesien.* – Gusinde, *Schönwald, beiträge zur volkskunde und geschichte.* – Maync, *Die altdeutschen fragmente von Tirol und Fridebrant.* — Kossmann, *Das Niederländische Faustspiel d. 17. jhrs.* – Kolitz, *Joh. Christ. Hallmanns dramen.* – Litteraturnotizen. – Kleine Mitteilung: Lessiak, *Maßliebchen.* – Personalnotizen. –

Id., LV, 2–3. F. Ranke, Die überlieferung von Gottfrieds Tristan. – L. Pfannmüller, *Nu zuo des der neve sî!* – R. Much, Vagdavercustis. – C. v. Kraus, Mittelhochdeutsche bruchstücke. – G. Rosenhagen, Zobel von Connelant. – E. Gierach, Untersuchungen zum armen Heinrich II. R. M. Meyer, *Küren-*

berges wîse. – H. Paul, Die Dessauer hs. des Wilhelm von Wenden von Ulrich von Eschenbach. – M. H. Jellinek, Zu Minnesangs Frühling. – E. Schröder, Otfrid beim abschluß seines werkes. –

Anzeiger ontbreekt. – *De uitgave is voorloopig gestaakt.* –

Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, XL, 1. K. Helm, Beiträge zur überlieferung und kritik des Wiener Oswald. – G. Neckel, Untersuchungen zur Eddakritik I. – H. Petersson, Einige tiernamen aus alten farbenbezeichnungen. – Th. Frings, Tonlange vocale. – Th. v. Grienberger, Leudus. – A. Wallner, Zu dem schwank von der bösen frau. – Ders. Thomas von Britannien. – E. Gutmacher, Miscellen zur wortkunde. – W. v. Unwerth, Altsächsisch *hir.* – Ders. Ostacia und Kára. – K. Helm, Ahd. *evangeljo* swm. – C. Nörrenberg, Ahd. *v* = *f.* – Literatur.

Id., XL, 2. F. Veit †, Die ahd. *a*- und *e*-laute in der mundart von Ostdorf. – W. Braune, Zu Pauls Walthertext. – M. H. Jellinek, Zur aussprache der *e*-laute im 18 jh. – J. H. Scholte, Einige sprachliche erscheinungen in verschiedenen ausg. v. Grimmelshausens Simplicissimus und Courasche. – A. Lasch, Die mnd. zerdehnung. – G. S. Overdiep, Aoristische adverbia im mnl. – A. Leitzmann, Isidor und Matthäus. – W. Braune, Esel und gauch bei Walther. – Literatur. – Berichtigung.

Id., XL, 3. W. v. Unwerth, Eine Quelle des Muspilli. – W. Braune, Willehalm 29, 11. – L. Pfannmüller, Über metrische ‚stilarten' in der mhd. epik. – Ders. Die Straßburger hs. der Rittertreue. – C. Franke, Die abweichungen der reinschrift von dem concept in Luthers fabeln. – E. Wellander, *Sprechen* mit dem acc. der person. – W. Braune, Muspilli. – M. H. Jellinek, Zur Kudrun. – E. Ochs, Ahd. *anterôn.* – G. Neckel, *Hamalt fylkia.* – M. H. Jellinek, Nachtrag. – R. M. Meyer, Zur syntax der eigennamen. – O. Behaghel, *Sa qimands – sa qimanda.* – M. J. van der Meer, Das plural-*s* im nl. und nd. – K. Helm, Zum ausgange von Hertnits Kampf mit den Isungen. – Ders. Zum morgensegen des 14. jhs. – A. Leitzmann, Zum codex palatinus 343. – Ders. Zu den dramen von Ackermann und Voith. – Ders. Leonhard Roth. – Literatur. – Inhaltsverzeichnis zu band 1–40. –

Euphorion, XXI, 1–2. J. Nadler, Die Wissenschaftslehre der Literaturgeschichte. – A. Ludwig, Das Motiv vom kritischen Alter. – H. Niedecken-Gebhart, Neues Aktenmaterial über die Englischen Komödianten in Deutschland. – K. H. Wels, Opitz und die stoische Philosophie. – C. Vogt, Johann Balthasar Schupp. — J. Bolte, Bruchstück einer Wiener Faust-Komödie vom Jahre 1731. – W. Suchier, Noch ein Gedicht aus Wielands Jünglingsalter. – M. Trippenbach, Die Briefe Klopstocks an den Freiherrn Achatz Ferdinand v. d. Asseburg. – G. Kohfeldt, Die Ackermannsche Schauspielergesellschaft in Hannover im Jahre 1768. — F. Bulle, Die Struktur des Pantheismus: Die Kategorie der Totalität in Goethes naturwissenschaftlichen Schriften. — A. Frederking, Das erste Faust-paralipomenon und Fausts innere Entwicklung. – M. Morris, Zu Goethes Gedichten. – E. Berend, Jeanpauliana. – H. Günther, Ungedruckte Briefe L. Tiecks. – D. Jacobi, Fichte und sein Verhältnis zu Preußen. – W. Schmidt, Fichtes Einfluß auf die ältere Romantik. — P. Amann, Theodor Fontane und sein französisches Erbe. – Miszellen. — Rezensionen und Referate. –

Id., Elftes Ergänzungsheft. Bibliographie der in den Jahren 1912 und 1913 erschienenen Zeitschriftenaufsätze und Bücher zur deutschen Literaturgeschichte (mit ausführlichem Register), bearbeitet von Alfred Rosenbaum. –

Jahresberichte für neuere deutsche Literaturgeschichte, XXII und XXIII, Jahr 1911 und 1912. – I. Bibliographie. – II. Text und Register. –
Id., XXIV, Jahr 1913. – I. Bibliographie. –

The Modern Language Review, X, 2. J. E. Shaw, Dante's 'Gentile Donna' I. – Paget Toynbee, Dante's Letter to Princes and Peoples of Italy (*Epist.* V): Crit. Text. – A. S. Cook, Date of O. E. Inscription on Brussels Cross. – G. C. Moore Smith, Parnassus Plays. – H. D. Gray, First Quarto 'Hamlet'. - A. C. Guthkelch, Swift's 'Tale of a Tub', V, VI. – C. Brett, 'Cleanness' and 'Sir Gawayne'. – J. C. Carpenter, Abbé Prévost and Shakespeare. – Priebsch, Deutsche Prosafragmente des XII Jahrh. – Miscellaneous Notes. [A. E. H. Swaen, O. E. Gospel of Nicodemus. – W. H. Williams, Marlowe and Lucian. – G. C. Macaulay, *Rom. and Jul.*, II, ii, 38 ff. – G. C. Macaulay, 'A Dry Beating'. – H. Carrington Lancaster, Two Unnoticed Poems probably by Pierre Corneille.] – Reviews. [Schmidt, *Shakespeare.* – Mac Donagh, *Thomas Campion.* – Bickley, *Matthew Prior.* – Browning's *Sordello.* – *M. E. Humorous Tales in Verse*, ed. by G. H. Mc Knight. – Roberts, *Place-Names of Sussex.* – Schenck, *La Part de Ch. Nodier dans la Formation des Idées Romantiques de Victor Hugo.* – d'Andeli, *The Battle of the Seven Arts.* – Hubschmied, *Zur Bildung des Imperfekts im Frankoprovenzalischen.* – Sannazaro, *The Piscatory Eclogues*, ed. by W. P. Mustard. – Lees, *The German Lyric.*]

Modern Language Notes, XXX, 4. K. Young, Chaucer and the Liturgy. – G. E. Jensen, Concerning Chr. Smart. – A. H. Appelmann, Longfellow's Poems on Slavery in their relationship to Freiligrath. – Reviews [drie uitgaven van *Sir Gawayne and the Green Knight*; E. Classen, *On vowel alliteration in the old germ. lang.*; schooluitgaven; U. Cronan, *Teatro esp. del Siglo* XVI; E. Spenser, *Poet. Works*]. – Correspondence [H. J. Harvitt, Well's *Passionate Friends* and Fromentin 's *Dominique*; A. E. H. Swaen, A note on the Blickling Homilies]. – Brief mention [o. a. *Jahrb. d. Goethe Ges.*; A. L. Terracher, *Aires morphol. du N.-O. de l'Angoumois*; Menéndez y Pelayo, *Origines de la novela*, IV; H. Soltmann, *Syntax der modi im mod. Frz.*].

Id. 5. A. W. Porterfield. Rhetorical Contrasts in Schiller's Dramas, I. – B. M. Woodbridge, Biographical notes on Gatier de Courtilz, sieur du Verger. – J. M. Berdan, *Speke, Parrot*; an interpretation. – Reviews [o.a. Foulet, *Renard*; F. S. Boas, University Drama in the Tudor Age; G. Duriez, twee werken over *le drame religieux en Allemagne*; drie werken van N. Serban over Leopardi]. – Correspondence [F. M. Snell, note on Ben Jonson's Plays, vol. II; A. W. Crawford, *Macbeth*, III, IV, 60; A. C. Potter, But me no Buts; J. S. P. Tatlock, Bells ringing without hands].

Englische Studien, 48, 2. H. Le Sourd Creek, The Author of *Havelok the Dane.* – W. J. Lawrence, Night Performances in Eliz. Theatres. – M. Eimer, Einflüsse deutscher räuber- und schauerromantik auf Shelley, Mrs. Shelley und Byron. – H. Willert, Vom substantivischen Inf. – Berichte. – Chaucer-Literatur. *Specimen Extracts from Nine known Unprinted Mss. of Troilus*, Ed. Mc Cormick and Root. – *Detailed Comparison of the Eight Mss. of Cant. Tales*, by Koch. –

Meyer, *Charakterzeichnung bei Ch.*] – Besprechungen [Skeat, *Glossary of Tudor and Stuart Words.* – Spira, *Die engl. lautentwicklung nach franz. grammatikerzeugnissen.* – Bridges, *Tract on Present State of Engl. Pronunciation.* – Johnston, *Phonetic Spelling.* – Sixtus, *Der sprachgebrauch des dialektschriftstellers Frank Robinson.* – Sandison, *Chansons d'aventure in M. E.*] – Miszellen. [Carleton Brown, *Sir Isumbras* – Koeppel, Über echtheit der Spenser zugeschriebenen *Visions of Petrarch* und *Bellay*]. –

Englische Studien, 48, 3. S. B. Liljegren, Has the poet of *Patience* read *De Iona?* – M. J. Wolff, Zur geschichte des stoffes von M. A. A. N. – G. Buyers, Influence of Schiller's Drama and Fiction upon Engl. Lit. (1780–1830). – P. Fijn van Draat, Voluptas aurium. – Besprechungen [Luick, *Hist. gramm. der engl. spr.* – Heuser, *Altlondon.* – Dahlstedt, *Mod. Engl. Wordorder.* – Fahlbeck, *Beowulfskvädet som källa för nordisk fornhistoria.* – *Medicina de Quadrupedibus*, ed. by J. Delcourt. – Bartels, *Zuverlässigkeit der hss. von Lagamons Brut.* – Boecker, *Probable Italian Source of Jul. Caes.* – Becker, *W. B. Procter.* – Ackerman, *Das pädag.-didact. seminar für neuphilologen.* – Schoepperle, *Tristan and Isolt.* – Creizenach, *Geschichte des neueren dramas.* – Oehme, *Die volksszenen bei Sh.* – Köhler, *Die schilderung des milieus in Ham., Macb., King L.* – Wiener, *Naogeorgus im England der reformationszeit.* – Buland, *The Presentation of Time in the Eliz. Drama.* – Erler, *Die namengebung bei Shak.* – Lindemann, *Shakespeares verwendung von parallelismus.* – *The Plays and Poems of Chapman*, vol. II. – Kennedy, *Engl. Lit.* 1880–1905. – Deters, *Die engl. angriffswaffen* (1300–1350).] – Miszellen. [Prick van Wely, Über Rhythmus der *and*-verbindungen. – Andrae, Zu E. A. Poes geschichten. – Andrae, Zu Dickens' *Am. Notes.*]

TRISTAN ET ISEUT,

D'APRÈS LES PUBLICATIONS RÉCENTES.

La légende de Tristan et Iseut ne cesse de charmer et d'inspirer les artistes et les savants: le renouvellement fait par Joseph Bédier [1]) est une œuvre d'une haute valeur artistique, qui a été traduite dans plusieurs langues [2]); accompagnée de la musique, l'histoire tragique des héros de Cornouailles fascine un public plus grand encore dans la *Tristan und Isolde* de Richard Wagner; et tout dernièrement on a tenté en Italie une nouvelle reconstruction, basée surtout sur *la Tavola ritonda* [3]).

Les savants, eux aussi, ont continué à s'intéresser à notre légende. Mais tandis que les artistes des XIXe et XXe siècles, comme ceux du douzième, s'appliquent à l'adopter au goût du public auquel ils s'adressent, tout en dégageant du poème médiéval ce qu'il contient d'éternellement beau, d'éternellement vrai; les savants essaient, à travers les adaptations et les renouvellements, d'arriver à la source — perdue hélas! — où sont allés puiser les poètes qui ont chanté l'amour de Tristan et Iseut.

On sait que nous n'avons plus *Le roman de Tristan et Iseut*, on n'est pas même tout à fait sûr que ce roman ait jamais existé. Ce qui est arrivé jusqu'à nous, ce sont des fragments, des poèmes épisodiques, des traductions, des remaniements en prose, un nom d'auteur, Li Kièvre, cité dans le prologue d'un conte dévot [4]) et par le *Roman de Renard* [5]).

Or, pour remonter plus haut, pour reconstruire une forme plus primitive de la légende, il faut de toute nécessité étudier les différentes versions et les fragments qui nous sont parvenus. Et cette étude n'est devenue possible que de nos jours après la publication critique des fragments de Béroul [6]) et de Thomas [7]) et de quelques poèmes contenant des aventures qui se rattachent à l'histoire de Tristan [8]), après enfin que le roman en prose lui aussi est devenu accessible aux savants [9]).

A Gaston Paris revient l'honneur d'avoir donné des bases solides à ces recherches en mettant à l'étude pour ses conférences de l'Ecole des Hautes Etudes la légende de Tristan et Iseut. Les volumes XV et XVI de la *Romania* contiennent une série d'articles de ses élèves. Parmi eux J. Bédier a continué ses recherches. Il ne s'est pas contenté de publier les fragments seuls de Thomas, en comparant les différentes versions et traductions qui dérivent de

---

1) *Le roman de Tristan et Iseut,* renouvelé par J. Bédier, préface de G. Paris, 19e éd. Sevin et Rey, Paris, 1908. *Ouvrage couronné par l'Académie française.*

2) e. a. en hollandais: *De roman van Tristan en Isolde,* naar de bewerking van J. Bédier, vertaald door Marie Loke, 1903.

3) G. L. Passerini, *Il romanzo di Tristano e Isotta ricostruito,* Milano, Treves, 1914.

4) Publié par Groeber dans *Festgabe Foerster*, Halle, 1902.

5) éd. Martin, II, 93.

6) E. Muret, *Le roman de Tristan par Béroul et un anonyme, Soc. d. anc. textes*, Paris, 1903. Le même savant en a publié tout récemment une autre édition bon marché dans les *Classiques français du moyen âge,* Paris, Champion, 1913.

7) Thomas, *Le roman de Tristan,* p. p. J. Bédier, *Soc. d. anc. textes*, I, 1902; II, 1905.

8) *Les deux Poèmes de la Folie Tristan*, p. p. J. Bédier, *Soc. d. anc. textes*, 1907. — Marie de France, *Le lai du Chievrefueil,* éd. Warnke, p. 183. — *Donnei des Amants,* p. p. G. Paris. *Romania*, XXV, 508 et 533.

9) *Le roman en prose de Tristan* etc. Analyse critique p. E. Löseth. *Bibl. de l'Ec. d. H. Etudes*, fasc. 82.

Thomas — la *Saga norvégienne*, Gottfried de Strasbourg, *Sir Tristrem*, *La Folie Tristan* du ms. Douce, *la Tavola Ritonda* — il a réussi à reconstituer le poème tout entier de Thomas sinon pour la forme, du moins pour l'esprit et le contenu.

Mais le roman de Thomas n'est pas le seul roman qui traite notre légende. Il y a d'autres versions représentées par la traduction d'Eilhart von Oberge[1]), le fragment de Béroul, la *Folie* de Berne et certaines parties du *Roman en prose*.

Or, M. Bédier, étudiant les sources de Thomas, a été tout naturellement amené à examiner les autres versions et à se former un jugement sur l'origine de la légende elle-même, et Van Hamel a exposé pour les lecteurs du *Gids*[2]) les résultats auxquels est arrivé le successeur de G. Paris; le même savant a étudié aussi le rapport entre le roman de Thomas et le *Cligès* de Chrétien dans un article lumineux[3]), où, profitant des données que Foerster, l'éditeur de Chrétien de Troyes, lui fournit, il analyse finement l'œuvre du poète champenois.

On sait que M. Bédier combat l'hypothèse de son maître G. Paris. Celui-ci avait défendu dans une brillante étude[4]) l'origine celtique de notre légende: à la base des poèmes français se trouvent des lais sur l'amour de Tristan et Iseut, non un poème unique. Or, Bédier[5]) nie la celticité de presque tous les éléments que G. Paris avait déclaré être celtiques: le rôle de la mer, le séjour dans la forêt, les traits barbares et primitifs, le milieu humain n'ont d'après lui rien de celtique. Il n'admet l'origine celtique que pour quelques traits: le don d'imiter les oiseaux, *l'arc qui ne faut*, *le chien faé*; quelques épisodes: les copeaux jetés dans le ruisseau qui traverse la chambre d'Iseut, la scène des *faulx*; *Tristan porcher*, récit qu'on trouve dans un conte gallois[6]).

Ces traits, ces épisodes, s'ils sont celtiques, ne touchent pas le fond du récit. Bédier ne nie pas qu'il y ait eu en Angleterre des contes sur nos héros. Mais tout nous porte à croire, dit-il, que ces contes étaient de banales et sanglantes histoires d'adultère. Ce n'est pas là ce que nous appelons la légende de Tristan et Iseut. Le conflit douloureux de l'amour et de la loi, voilà toute la légende. Celui qui a eu l'idée de faire de quelques données banales un récit tragique et profond comme l'est notre *Tristan et Iseut* est le vrai créateur de la légende.

Non, il n'y a pas eu que des lais à la base de l'évolution, il y a eu, dit Bédier, un artiste avisé et conscient, qui a voulu donner corps à ce qu'il sentait en lui; il y a eu un poème unique pénétré d'un seul esprit, d'une seule idée dominante. Cette idée, nous l'avons dit, c'est le conflit entre la passion et la loi. Elle se base sur la conception du mariage indissoluble. Le tragique dans la vie de Tristan et d'Iseut, c'est qu'ils se sentent liés par une loi qu'ils reconnaissent, tout en la violant continuellement. Or, il est impos-

---

[1]) Eilhart von Oberge, hsgg. v. F. Lichtenstein, *Quellen u. Forsch. z. Sprach. u. Culturgesch.*, XIX.

[2]) *Middeleeuwsche Tristan-romans*, *Gids*, 1905, 477—516.

[3]) *Cligès et Tristan*, *Romania*, 1904, 465—489.

[4]) *Tristan et Iseut*, dans *La Revue de Paris*, 1894, 1er avril, article reproduit dans *Poèmes et légendes du moyen âge*, Paris, 1900.

[5]) Thomas, *le Roman de Tristan*, II, 145 svv.

[6]) *Livre Rouge*, tirade 63, dans J. Loth, *Malinogion*, II, Appendice.

sible qu'un Celte ait eu l'idée de baser son poème sur cette conception du mariage, parce que le mariage chez les Celtes — les lois de Howel le prouvent — pouvait se dissoudre très facilement. Non, le milieu dans lequel notre légende a pu naître, c'est la société chrétienne et française du commencement du douzième siècle.

On peut même aller plus loin: il y a dans toute la légende, à côté de l'idée fondamentale dont nous venons de parler, un autre élément qui relie les différents épisodes: Tristan accusé d'adultère réclame le combat judiciaire, convaincu que Dieu l'aidera. Or, cette idée particulière de la justice, d'après laquelle ce qui importe n'est pas le fait lui-même, mais l'issue du combat judiciaire, remonte à une époque où le jugement de Dieu était encore en vigueur, mais où pourtant on commençait déjà à admettre qu'il ne couronnait pas toujours le droit.

Ce poème primitif, M. Bédier croit pouvoir le reconstituer, du moins dans ses éléments essentiels. Il compare ligne après ligne les versions existantes. Toutes les fois que deux parmi elles sont d'accord, Thomas et *la Folie* p. ex. contre Eilhart, il adopte ce trait comme primitif; il le rejette, si une version est seule à le donner. Cette méthode mécanique a donné, d'après Bédier, des résultats surprenants: l'ensemble des passages qu'il adopte forme un récit merveilleusement agencé, chaque trait en forme un chaînon indispensable, chaque épisode cadre avec les caractères une fois posés des personnages.

Voilà dans ses grandes lignes la théorie de Bédier, telle qu'il l'a exposée dans son second volume. Et d'autres, comme Golther [1]) sont arrivés à des résultats semblables. Lui aussi, il rejette résolument l'ancienne hypothèse d'après laquelle notre roman serait une agglomération de lais, comme celui du *Chievrefueil*; lui aussi fait remonter toutes les versions conservées à un seul roman primitif. Sa reconstruction de ce roman diffère pourtant en quelques points de celle de Bédier.

C'est d'abord qu'il croit que Béroul et Eilhart représentent chacun deux versions indépendantes, tandis que Bédier est d'avis qu'ils sont intimement liés et ont donc ensemble la même valeur que chacune des autres rédactions: Thomas, la version en prose et la *Folie* de Berne. Voilà pourquoi Golther admet le récit donné par Eilhart et Béroul, qui tout en disant que l'effet du philtre bu par les amants se fait sentir pendant toute leur vie, en limitent pourtant à trois ou quatre ans la force irrésistible qui les empêche de rester séparés l'un de l'autre plus longtemps qu'une semaine [2]). De même il attribue à l'auteur du premier *Tristan* le personnage d'Ugrin, l'ermite chez qui les amants se rendent avant leur retour de la forêt.

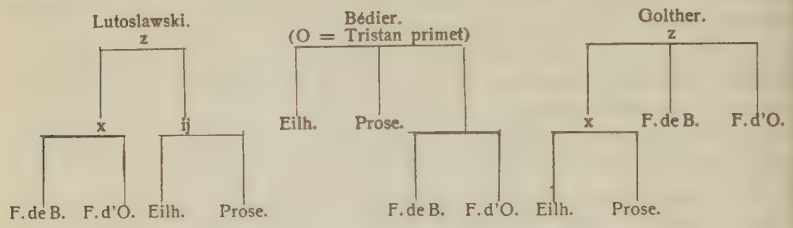
Une autre différence entre Bédier et Golther se rapporte à la *Folie Tristan*. Les versions où est raconté le déguisement de Tristan en fou sont d'abord deux poèmes épisodiques, puis Eilhart von Oberg et le *Roman en prose*. Aussi Bédier admet-il que cette histoire appartient déjà au Tristan primitif. Lutoslawski, partisan de la théorie de Gaston Paris, et qui s'était déjà occupé

---

1) W. Golther, *Tristan und Isolde in den Dichtungen des Mittelalters und der neueren Zeit*, Leipzig, Hirzel, 1907.

2) Eilhart, 2279 svv., 4729 svv.; Béroul, 2133 svv. Il est vrai que le dernier n'ajouté pas que l'effet du philtre soit éternel.

de la question[1]), croit au contraire que la *Folie* a existé d'abord à l'état indépendant, et qu'ensuite la source commune d'Eilhart et du *Roman en prose* l'a introduite dans la trame du récit, mais à un endroit mal choisi, parce qu'il y interrompt l'histoire des amours de Kaherdin et de Gargeolain. Golther, lui aussi, suppose que le récit de la folie a été introduite plus tard, parce que Thomas ne la connaît pas, mais cette histoire aurait été inventée seulement après que le roman de Tristan a été composé et est devenu célèbre. On pourrait représenter l'opinion des trois savants par les schémas suivants:



Je signale l'importance du problème que les lais nous posent:

La *Folie* – et les autres poèmes épisodiques – appartient-elle au roman primitif (Bédier), ou bien a-t-elle une existence indépendante? et dans ce dernier cas, est-ce un conte inventé sous l'impression du succès qu'avait le roman (Golther), ou est-ce plutôt un des fils de la légende qui flottaient dans l'air avant qu'un artiste les ait réunis pour en faire la trame de son roman (Lutoslawski)?

Bédier ne nie pas plus que Golther qu'il y ait eu des contes sur Tristan, antérieurs au roman, mais ces contes ne constituent nullement la légende de Tristan et Iseut. Il y a eu un stade picte: Zimmer a trouvé un *Drostan mac Talorg* chez les Pictes. Ce Drostan, dont nous ne savons d'ailleurs rien, doit être identifié avec *Trystan mah Tallwch* qu'on trouve au pays de Galles[2]). Il faut chercher de même Loonois[3]) et la forêt de Morrois en Ecosse. En gallois se rencontre pour la première fois *Essylt*. Il est vrai que Golther croit que *Iseut* est français et que *Essylt* en est une modification galloise.

On voit donc que Bédier et Golther sont d'accord en admettant un archétype, source de toute la tradition sur Tristan, et en niant l'importance des éléments celtiques. Quant à la date, Golther croit le Tristan primitif plus récent que Bédier, qui le place vers 1125; il voit dans l'amour de Tristan et Iseut une imitation des amours de Modred et de Guanhumara chez Gaufrei de Monmouth, dont l'*Historia regum Britanniae* date de 1136[4]).

Dans les dernières années on a attaqué de divers côtés l'hypothèse de M.M. Bédier et Golther. Niant l'autorité du roman en prose, Zenker[5]) n'admet donc que deux versions comme sorties de l'archétype; ainsi, une

---

[1]) *Romania*, XV, 525.
[2]) J. Loth, *Mabinogion, passim*.
[3]) Golther place le Loonois en Bretagne.
[4]) Cf. la critique de G. Huet dans *le Moyen Age*, 1907, p. 285 svv.
[5]) *Die Tristansage und das persische epos von Wîs und Ramîn* dans *Roman. Forsch.*, 1911, p. 321—369.

reconstitution de l'original manquerait de base solide et des arguments de goût, de sentiment, de logique décideraient seuls. Kelemina [1]) va encore plus loin: il objecte à Bédier que les différentes versions ont bien pu subir l'influence l'une de l'autre; lui-même, il croit que la légende à existé à une époque prélittéraire sous deux formes différentes dont on retrouve des traces dans le roman en prose. Il admet enfin l'hypothèse de Suchier [2]) d'après laquelle la légende finissait primitivement avec le retour des deux amants après leur séjour dans la forêt.

M. J. Loth [3]) et Mlle G. Schoepperle [4]) ont étudié plus à fond qu'il n'a été possible jusqu'ici les éléments celtiques de notre légende, et ils arrivent, en partie du moins, à des résultats opposés à ceux de leurs devanciers.

M. Loth a ébranlé la pierre angulaire même de l'hypothèse de Bédier, qui avait dit: „le trait le plus singulier de la vie celtique, c'est la fragilité du lien conjugal." Or il paraît que M. Bédier s'est abusé sur la valeur des documents qu'il cite, et qu'en réalité l'adultère était sévèrement puni chez les Celtes. Il est vrai qu'on aurait été content de voir M. Loth citer plus de textes qu'il ne le fait en faveur de cette assertion.

„Tristan et Iseut sentent peser sur eux la pression de la loi sociale qui soumet le vassal au seigneur. Ils sont donc Français", dit M. Bédier. „Mais le dévouement absolu au chef de clan", lui oppose M. Loth, „est la loi fondamentale de la tribu et de la famille celtique", et il en allègue une preuve convaincante [5]).

Ainsi le fonds sur lequel se base le poème de Tristan et Iseut peut être celtique aussi bien que français. L'étude des noms propres permet à M. Loth de préciser et de localiser la légende en Cornouailles, et la valeur de cette étude ne sera, je suppose, appréciée par personne plus que par M. Bédier lui-même, qui précisément par un procédé pareil à pu localiser les légendes épiques.

Dans une série de petites études, que nous n'avons pas la compétence de juger, M. Loth prouve d'abord que le stade picte de la légende n'a jamais existé: on n'a pas le droit d'identifier le picte *Drostan mac Talorg* avec *Trystan mah Tallwch*, comme le fait le celtisant Zimmer; la phonétique s'y oppose d'une manière absolue. Le *Loonois* n'est pas le Lothian en Ecosse [6]); c'est peut-être la région de Caerlleon sur Wysc. La forêt de Morrois n'est pas non plus le Moray en Ecosse; c'est le Moresc actuel, le *Moireis* (il faut corriger *Morreis*) du *Domesdaybook*, et il se trouve en Cornouailles, de même que le *Costentin* [7]) que Muret avait identifié avec le Cotentin en Normandie.

Ces constatations amènent M. Loth à placer le berceau de la légende dans la Cornouailles. Et le fait qu'on trouve dans nos poèmes des noms celtiques, anglo-saxons et français, confirme cette hypothèse. En effet, ni le pays de

---

1) *Untersuchungen zur Tristansage,* Teutonia 16.
2) Suchier und Birch-Hirschfeld, *Gesch. der franz. Literatur,* I², 116.
3) *Contributions à l'étude des Romans de la Table Ronde,* Paris, Champion, 1912.
4) *Tristan and Isolt,* A study of the source of the romance, 2 vol., Frankfurt and London, 1913. Cf. Golther dans *Englische Studien,* XLVIII, p. 299—306.
5) *o. c.,* 12.
6) F. Lot dans *Romania,* XXV, 16; XXVII, 608.
7) Béroul, v. 2386.

Galles, ni la Bretagne française ne présente la fusion de ces trois éléments; il n'y a que dans la Cornouailles que s'explique l'introduction dans la légende de ces noms de provenance diverse.

Le livre de Mlle Schoepperle contient une étude détaillée de chaque épisode en particulier: elle conclut que les versions de Béroul, Eilhart, Thomas, la *Folie* de Berne remontent à une seule source, mais que la version en prose et la *Tavola Ritonda*, qui présentent la mort de Tristan d'une façon tout à fait spéciale (Tristan y est tué par son oncle Marc), et encore le lai du *Chievrefueil* de Marie de France prouvent qu'il circulait des contes sur Tristan et Iseut avant que le poète de l'*estoire* — c'est ainsi qu'elle appelle la source de Béroul et des autres — eût composé son poème, en mettant largement à profit les données qu'il trouvait. En effet, le *Chievrefueil* est une autre version, une version plus primitive d'après Mlle Schoepperle, du récit d'Eilhart, où Tristan, caché avec Kaherdin dans le bois, prévient Iseut de sa présence, en tirant une branche à travers la crinière du cheval que montait la reine.

Mlle Schoepperle nie donc l'existence d'un archétype, elle attribue beaucoup plus d'importance aux éléments traditionnels que ne le fait Bédier.

Ces éléments sont pour une bonne partie celtiques. Si Bédier a nié la celticité des traits allégués par son maître, Mlle Schoepperle, tout en rejetant même les quelques traits qu'il avait retenus, reconnaît une origine celtique à nombre d'épisodes. On sait qu'il est difficile de décider si tel trait est originaire de l'Angleterre ou non, parce que les textes gallois ou corniques sont presque tous récents et ont pu subir l'influence française. C'est pourquoi Mlle Schoepperle a eu recours aux textes irlandais qui sont sensiblement plus anciens. Si donc notre Tristan contient un trait qui ne se trouve que dans la littérature irlandaise, ce trait est indubitablement celtique.

Un des épisodes les plus importants est celui où est dépeinte la vie des deux amants dans la forêt. Or, tandis que dans la littérature française on ne trouve rien de tel — dans *Aucassin et Nicolette* et dans *Guillaume de Palerme* il s'agit de tout autre chose — la littérature irlandaise nous donne plusieurs exemples d'un pareil exil. La comparaison avec le récit de Diarmaid et Grainne est instructive sous ce rapport, puisque celui-ci offre des analogies frappantes avec notre roman: on y retrouve l'eau plus hardie que l'amant et on y lit l'épisode suivant: quand Diarmaid et Grainne se couchent, ils se tiennent éloignés l'un de l'autre, ou, d'après une autre version, Diarmaid place une pierre entre eux deux. Cela nous fait penser à la scène dans laquelle le roi Marc surprend les deux amants, endormis, avec l'épée qui les sépare. Ni Eilhart, ni Gottfried ne sont parvenus à s'expliquer ce trait que pourtant ils n'ont osé éliminer. Dans *Diarmaid et Grainne* par contre le trait est pleinement justifié: le héros suit la femme de son oncle contre son gré, et il veut la lui rendre intacte; dans *Tristan et Iseut* l'épée reste inexplicable, ou plutôt on ne saurait en rendre compte que par l'hypothèse que l'auteur du Tristan a connu une histoire comme celle de *Diarmaid*.

Mlle Schoepperle trouve encore d'autres points de rapprochement entre les deux récits, par exemple les copeaux que Diarmaid, tout comme Tristan, jette dans l'eau.

Voici la conclusion qui, d'après elle, s'impose: "The story of Tristan as it was first conceived, and conceived in no less of tragic beauty than in the forms in which we now have it, *was* Celtic.... The story of Tristan as we have it, in Eilhart, in Béroul, in Thomas, *is* French, and M. Bédier, in his discussion of it, speaks to us of the story as it *is*." La rédaction de l'*Estoire* daterait de la fin du XIIe siècle.

En formulant cette conclusion, Mlle Schoepperle se base surtout sur le caractère de la première partie, qu'elle croit primitive; elle néglige le reste du poème qui, d'après elle, est l'œuvre d'un poète plus récent [1]). Et pourtant, le caractère de notre légende est précisément hybride, si j'ose dire; sans les éléments contenus dans la seconde partie on aurait une autre histoire, intéressante peut-être, mais bien différente de notre légende. Non, l'auteur qui a composé *Tristan et Iseut* aura, certes, largement mis à profit un conte comme celui de *Diarmaid et Grainne*, mais en y ajoutant une suite, composée d'éléments et de traits de provenance diverse, il a tellement modifié le conte celtique qu'il a vraiment créé une nouvelle légende. Nous serions donc porté à attribuer plus de valeur que Bédier aux sources que le poète a mises à contribution, mais nous n'allons pas jusqu'à croire avec Mlle Schoepperle que notre poème, tronqué des éléments les plus importants, puisse encore s'appeler la légende de *Tristan et Iseut* "conceived in no less of tragic beauty than in the forms we now have it" [2]).

Pourrait-on remonter encore plus haut le courant de la légende? On l'a essayé. M. Zenker, dans l'article cité plus haut, a, après M. Ethé [3]), relevé des parallèles intéressants entre notre poème et l'épopée perse *Wîs et Ramîn*. Malheureusement, il n'a pas connu l'étude de Mlle Schoepperle, parue après la publication de son article; s'il y a dépendance d'une des deux œuvres — ce qui ne me semble pas encore démontré — la question de la priorité n'est pas encore résolue, parce que la source celtique de notre *Tristan* est très ancienne, plus ancienne que le roman perse, qui est du onzième siècle seulement. Y a-t-il eu des points de contact entre la source perdue de *Wîs et Ramîn* d'un côté et la source également perdue de *Tristan et Iseut* de l'autre? Pour donner une réponse quelque peu satisfaisante à cette question, il faudrait d'abord indiquer d'une façon plus précise les rapports littéraires qui existent entre la Perse et l'Angleterre, puis comparer avec l'œuvre orientale des récits celtiques comme *Diarmaid et Grainne* ou *Deirdre et Naisi*.

Leiden. K. Sneyders de Vogel.

---

1) "This last portion is the work of a very recent court poet", *o. c.*, II, 472.

2) Cf. là-dessus mon article *Tristan en Iseut* dans un des prochains numéros du *Gids*.

3) H. Ethé, *Verwandte persische und occidentalische Sagenstoffe*, dans: *Essays und Studien*, Berlin, 1872, et *Die höfische und romantische Poesie der Persen* dans *Vorträge* hsgg. v. Virchow-Holtzendorf, N. F. 2, Hamburg, 1887.

LOUIS MÉNARD.
(1822—1901).

A M. Edouard Champion, auteur du „Tombeau de Louis Ménard."

A côté de la noble figure de Leconte de Lisle se dresse celle de son ami Louis Ménard, moins grand poète, mais helléniste plus savant. Un amour commun de l'hellénisme et de la démocratie rapprocha ces deux hommes. En 1845 Leconte de Lisle avait débarqué à Paris avec Paul de Flotte, et était devenu collaborateur de *la Démocratie pacifique* et de *la Phalange*[1]). L'histoire religieuse des anciens peuples était étudiée avec ferveur vers le milieu du dix-neuvième siècle, à partir de 1840 déjà. Les œuvres de Quinet et de Laprade le prouvent, ainsi que les ouvrages de Thalès Bernard, l'ami de Ménard et de Leconte de Lisle. Bernard, secrétaire de l'helléniste Philippe Le Bas, publia en 1846 un *Dictionnaire mythologique*, traduction du livre de Jacobi[2]). Burnouf fit connaître le bouddhisme, Renan l'averroïsme et plus tard le judaïsme. La *Symbolique* de Creuzer[3]), un des livres fondamentaux de la science moderne sur l'histoire des anciens peuples, fut étudiée en France dans la traduction de Guigniaut, traduction longuement élaborée et qui a la valeur d'une interprétation originale (*Les Religions de l'antiquité*, 1829–1852).

Thalès Bernard devait renoncer plus tard à l'étude de l'hellénisme, et travailler à une rénovation de la poésie française en s'inspirant de la poésie populaire. Il défendit ses théories dans une *Histoire de la Poésie* (1864), et publia plusieurs recueils de *Mélodies pastorales*, dont la première parut en 1856[4]). Leconte de Lisle et Ménard cultivèrent également le genre du *lied*. Ménard fit des „chansons allemandes", débaptisées plus tard en „chansons suédoises", et une poésie sur *les Elfes*; Leconte de Lisle fit *les Elfes* et *Christine*, qu'on trouve dans le recueil des *Poèmes barbares*.

Mais, à l'inverse de Thalès Bernard, l'hellénisme resta, pour Ménard surtout, leur plus pure source d'inspiration.

Déjà Ménard avait publié en 1843 sous le pseudonyme de Louis de Senneville un poème remarquable: *Prométhée délivré*. Le culte qu'ils vouaient à Shelley et à Byron explique chez les poètes romantiques l'intérêt qu'ils portaient aux Grecs, et plus spécialement à la figure de Prométhée. Pour Ménard aussi Byron a été le poète adoré[5]). Plus tard, dans l'édition en orthographe simplifiée de ses *Poèmes et Rêveries d'un païen mystique*, l'auteur expliqua dans une Préface, „vox in deserto", les intentions de son poème. „*Prométhée délivré* est un travail de rétoriqe. J'ai écrit cela en sortant du colège, avant

---

[1]) On trouve une analyse des poèmes et articles socialistes de Leconte de Lisle dans Marius-Ary Leblond, *Leconte de Lisle d'après des documents nouveaux. La Phalange* de 1846 contient un article de Louis Ménard: *l'Eglise officielle et le Messianisme par Mickiewicz.*

[2]) Puis, en 1853, une *Etude sur les variations du Polythéisme*, et, en 1854, la première livraison d'une *Histoire du polythéisme grec.*

[3]) *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen.*

[4]) Dans sa *Littérature française*, le colonel Staaff parle à plusieurs reprises de l'œuvre de Thalès Bernard.

[5]) „Un classique qui, à son entrée dans la vie de la pensée, avait lu Byron, et qui, jusqu'à sa dernière heure a senti le „poison de Byron" circuler dans ses veines". (Rioux de Maillou sur Ménard dans une édition des *Rêveries d'un païen mystique*).

d'avoir aprofondi les simboles de l'Hellénisme. Ce sujet avait tenté Shelley, mais il n'avait pas compris la fable grèqe. Je croyais la comprendre mieus, je me trompais. Pas plus que Shelley je n'ai voulu reconstituer le drame perdu d'Aischyle; mais le simbole de Prométhée me semblait propre à célébrer la victoire du génie umain sur le principe d'autorité..... Il aurait falu doner à ce drame lirique une couleur grèqe, puisqe le sujet était emprunté à la mitologie helléniqe, mais j'étais encore imprégné de réminiscences byroniènes".

Voici le contenu du drame de Ménard, qu'il serait intéressant de comparer avec celui de Quinet, paru quatre ans plus tôt. Prométhée souffre depuis quatre mille ans des morsures du vautour, mais il sait que son libérateur, Hercule, va venir et le délivrera en même temps que l'humanité, qui est représentée dans le drame par un chœur. L'humanité a sacrifié aux dieux:

Le sang de mes taureaux coulait dans chaque fête,
Et les Olympiens présidaient à mes jeux.

Mais les vins sacrés furent changés en un amer poison. Alors le Christ est venu.

Il nous légua sa voix divine
Pour éclairer tout l'univers.....

Mais ce fanal radieux, ce symbole tutélaire, jette en mourant ses derniers feux. Prométhée console l'humanité:

Laisse fuir le passé: l'avenir se déroule;
Grossi par chaque instant, le torrent des jours coule,
Charriant les Dieux morts et les trônes détruits.

Exhortés par Harmonia, les astres, les forêts, les montagnes, les nuages viennent se ranger sous le sceptre du nouveau dieu et lui offrent leurs dons. Ensuite nous voyons toutes les religions défendre leur unique vérité par la bouche de leurs révélateurs, de leurs adorateurs et adoratrices. Mais Prométhée désigne à l'humanité son véritable Dieu.

L'Idéal est en toi: voilà le Dieu suprême;
Oui, le temple, le prêtre et le Dieu, c'est toi-même.
Contemple ta grandeur: te voilà seul, mais fort.

Prométhée et Héraclès glorifient tour à tour l'homme affranchi, qui, à l'aide de la science, atteindra l'idéal.

Pour un „travail de rhétorique", le poème du jeune Ménard n'est pas sans mérite. Nous n'y trouvons pas encore la glorification de la justice et de la démocratie des Grecs, ni l'interprétation par symboles du polythéisme. Le poème est plein de souvenirs de Byron et de Shelley, de Chénier et de Musset. Mais le jeune poète y chante déjà l'art des Grecs et console Homère en proclamant que la beauté n'est pas proscrite sur la terre, comme Leconte de Lisle devait consoler Hypatie quelques années plus tard. *Prométhée* montre combien déjà la science occupe l'esprit de Ménard Il aimait beaucoup la chimie. En 1846 il entra dans le laboratoire du chimiste Pelouze, et le 9 novembre 1846 il présentait à l'Académie des Sciences, qui l'inséra dans ses comptes-rendus, une petite note ainsi conçue: „MM. Florès Domonte et Louis Ménard, qui s'occupent en commun d'un travail sur la xyloïdine, ont constaté que cette substance est très soluble dans l'éther." Le collodion était inventé [1]).

---

[1]) Voir Philippe Berthelot, *Louis Ménard et son œuvre,* p. 13.

L'année 1848 le vit révolutionnaire à côté de Leconte de Lisle. Indigné des fusillades des prisonniers pendant les journées de juin, il publia dans *le Peuple*, que dirigeait Proudhon, dans les numéros de décembre 1848 et de janvier et de février 1849, une série de feuilletons sur les événements de février jusqu'en juin 1848, sous le titre de *Prologue d'une Révolution.* Le Prologue renferme entre autres une description détaillée des terribles fusillades de prisonniers et de blessés. C'est un violent réquisitoire contre les oppresseurs militaires de la révolte, le massacre organisé de ceux qui s'étaient rendus „sur une solennelle promesse d'amnistie". Aux ouvriers, qui furent entassés dans les tombereaux et jetés dans la fosse commune, Ménard, qui s'appelle un de leurs frères, adresse des vers de compassion et d'admiration [1]):

Puisque vos ennemis couronnent d'immortelles
Le cercueil triomphal où reposent leurs morts,
Pendant que, sans honneurs, entassés pêle-mêle,
Dans la fosse commune on va jeter vos corps,

Recevez le tribut de nos larmes muettes,
Frères, nous suivrons seuls vos restes vénérés,
Et nous visiterons, pendant les nuits discrètes,
Le coin du cimetière où vous reposerez.

Cette attitude violente vis à vis du gouvernement attira sur le poète les foudres de la justice.

Prévoyant que le Tribunal lui refuserait de produire ses témoins, et de lire ses pièces justificatives devant le jury, Ménard avait publié dans un *Supplément au Peuple* du lundi 2 avril 1849 ces documents impressionnant par le nombre et le contenu.

En effet, le 7 avril l'éditeur Duchêne et Ménard ne furent pas admis par la Cour „à la preuve de la vérité des faits énoncés dans les écrits incriminés". Ménard prononça après le plaidoirie de son défenseur, quelques paroles qui sans aucun doute n'eurent d'autre effet que d'aggraver son cas [2]).

Il disait entre autres choses: „Qu'on ne m'accuse pas d'avoir excité à la haine des citoyens les uns contre les autres. Chaque jour le citoyen avocat-général excite à la haine contre la classe des parricides et des voleurs; moi, j'ai excité à la haine contre la classe des assassins, et plus encore surtout à la haine contre ceux qui, dans une position élevée, ne savent que donner des ordres impitoyables". Ménard et Duchêne furent condamnés, le premier à trois ans, le second à quinze mois de prison, et tous deux solidairement à 10.000 fr. d'amende.

Ménard s'enfuit en Angleterre, puis s'établit à Bruxelles. C'est là qu'il fréquenta Karl Marx et Engels, et montra au premier le poème d'*Adrastée*, qu'il avait écrit après l'insurrection de juin. Marx, enthousiaste, envoya les iambes à Freiligrath, qui les publia dans la *Neue Rheinische Zeitung*. *Adrastée* est un poème violent, très souvent éloquent, qui réclame la sainte vengeance pour les martyrs des journées de juin:

---

[1]) Il les a intitulés plus tard: *Gloria victis.*

[2]) Louis Ménard, *Prologue d'une Révolution.* Réimpression des „Cahiers de la Quinzaine", 1904. Le livre contient un compte-rendu du procès où j'emprunte ces détails.

Car l'expiation est chose grande et sainte
Et comme un reproche éternel,
Les douleurs sans vengeance élèvent une plainte
Qui monte de la terre au ciel.

On y trouve des strophes d'un brutal réalisme, qui rappellent Chénier et Barbier:

Vous serfs de tout pouvoir, automates stupides,
Bourreaux au meurtre condamnés
Qui tournez sans remords vos armes parricides
Contre vos frères enchaînés.

Nous possédons de Ménard un troisième poème „politique", auquel il dut donner un titre latin pour pouvoir le faire imprimer. *Cremutius Cordus* est une protestation contre les huit millions de voix qui ont voté l'empire. Il figure dans le livre de *Poèmes*, que Ménard publia en 1855 [1]).

C'est un cri de découragement, d'illusion déçue. Le poète ne croit plus en la justice, l'idéal qu'avait rêvé sa jeunesse, l'étoile où montaient ses espoirs perdus. Les peuples énervés lèchent les pieds qui les écrasent. L'avenir est morne et désespéré. Il ne voudrait pas renaître sur la terre, mais là-haut, dans l'éther, sur un astre encore libre, s'il en existe.

Comme Leconte de Lisle, et mille autres à la même époque, Ménard avait caressé le rêve de la justice triomphant sur cette terre. Les événements de 1848 et des années suivantes les avaient tristement déçus. Les fragments publiés de la correspondance entre les deux amis vers cette époque nous renseignent sur la transformation qui s'opéra dans leur esprit [2]). Ils se tournaient avec ardeur vers la Grèce antique, et leur étude de cette civilisation passée devint une apothéose de l'idéal dont, un moment, ils avaient cru si prochaine la réalisation. Leconte de Lisle ne devait plus écrire des poèmes socialistes. Mais qu'il restât démocrate, son *Histoire populaire de la Révolution française* et son *Cathéchisme républicain* sont là pour le prouver. La démocratie de Ménard trouvera son idéal dans la république d'Athènes. Il se vouera désormais tout à fait à l'étude du polythéisme et de la civilisation helléniques. Pendant de longues années il fera également de la peinture. Il adhéra à l'école de Barbizon, connut Troyon, Jules Dupré, Rousseau, et peignit surtout des paysages contenant des animaux [3]).

En 1859, Ménard passa son doctorat et rédigea sa thèse *De sacra poesi Graecorum*; il la composa d'abord en grec. Sa thèse française roulait sur *la Morale avant les Philosophes*. En 1863, il publia, à l'instigation de Renan, son livre institulé *Du Polythéisme hellénique*; en 1866, *Hermès Tresmégiste*, traduction complète, précédée d'une étude sur l'origine des livres hermétiques;

---

[1]) Et dont uue nouvelle édition augmentée parut en 1863 chez Hachette.

[2]) Voir: Marius-Ary Leblond, *Leconte de Lisle d'après des documents nouveaux*; Jean Dornis, *Essai sur Leconte de Lisle*; Henri Houssaye, *Discours d'inauguration à l'Académie française.*

[3]) Le grand Larousse cite de lui les tableaux suivants: Paysage avec animaux (1857), Cerfs et biches au repos (1857), Châtaigniers (1859), Matinée d'automne (1864), Pâturage en Normandie (1869). Depuis 1869 il a cessé d'exposer. Théophile Gautier, qui a donné en quelques lignes un si vivant portrait de Ménard dans *Les progrès de la poésie française depuis 1830*, estimait aussi le peintre. Selon M. Berthelot, ces œuvres, „si elles manquent un peu de métier, ont un grand charme et traduisent toutes avec finesse un sentiment artiste de la nature".

en 1868, *Les femmes et la morale chrétienne*, en 1876 *Les Rêveries d'un païen mystique*. Il écrivit encore une *Histoire des anciens peuples de l'Orient* (1882), une *Histoire des Israélites d'après l'exégèse biblique* (1883), une *Histoire des Grecs* (1884), *Lettres d'un Mort. Opinions d'un païen sur la société moderne, Catéchisme religieux d'un libre-penseur* (1875). En 1891 le conseil municipal de Paris confia à Ménard un cours d'histoire universelle. Il en profita pour exposer une fois de plus ses idées religieuses et sociales. Il publia en brochure plusieurs de ses leçons (e. a. *La civilisation antique*, 1891, et *les Oracles*, 1897). Devenu partisan de la simplification de l'orthographe, il a publié dans cette graphie ses Cours, et une partie du reste de son œuvre: *Poèmes et Rêveries d'un Paien mistique*, 1895; *Les qestions sociales dans l'Antiqité*, 1898; *Simbolique religieuse*, 1898; *La seconde républiqe*, 1898; *Religion et philosophie de l'Egypte* (1899). En collaboration avec son frère René Ménard, il écrivit un *Tableau historique des beaux-arts depuis la Renaissance jusqu'à la fin du XVIIIe siècle* (1867), *De la Sculpture antique et moderne* (1868), *Musée de peinture et de sculpture*, 10 vol. (1872).

La Commune réveilla en lui le révolutionnaire de 1848. Une maladie le retint à Londres, et l'empêcha ainsi de prendre part à l'insurrection de sa chère Ville. La sanglante répression de la révolte l'indigna douloureusement. Il écrivit à Jules Vallès: „On demandait pour Paris les franchises qu'ont toutes les communes de France: ils ont répondu par les bombes de Versailles, les mitrailleuses du Père-Lachaise et le poteau de Satory." Dans une lettre vibrante il supplia Michelet de réhabiliter la Commune.

De plus en plus Ménard mena la vie d'un solitaire. Le grand public et les savants officiels l'ignoraient. Mais il fut aimé de son vivant déjà de quelques esprits d'élite, penseurs et poètes: Leconte de Lisle, Renan, Marcelin Berthelot, Charles Renouvier, Emile Lamé, Heredia, Maurice Barrès, le vicomte de Guerne, Robert de Montesquiou, Anatole France, Pierre Quillard.

Le sentiment panthéiste et le sentiment polythéiste étaient, aux XVIIe et XVIIIe siècles, fort étrangers à l'âme européenne. On méconnaissait tout à fait le rôle que ces deux sentiments avaient joué comme principes inspirateurs dans les grandes sociétés de l'antiquité. Le théisme chrétien et le théisme politique dominaient tout. C'est pendant l'époque romantique seulement qne le sentiment panthéiste se manifeste dans un grand nombre d'ouvrages. Quant au sentiment polythéiste, ce sont surtout Leconte de Lisle et ses amis qui l'ont propagé par leur prose et leurs vers. Personne n'a, autant que Louis Ménard, contribué à le faire goûter.

Nous avons parlé de l'influence qu'a exercée en France la *Symbolique* de Creuzer. Mais peu à peu on lui reprochait d'avoir considéré les religions comme des ensembles complets, de les avoir étudiées en elles-mêmes comme des œuvres d'art, sans tenir compte de leurs variations successives. Alfred Maury, dans son étude sur les *Religions de la Grèce antique*, procédant autrement, suivit pas à pas les transformations des religions jusqu'au siècle d'Alexandre. Mais c'est Ménard qui a fait sortir l'histoire religieuse du domaine de l'érudition spéciale, et qui l'a rendue accessible à tout le monde, en écrivant son livre *Du Polythéisme hellénique*. Ce qui distingue Ménard de la plupart des savants

t des poètes qui étudiaient le polythéisme ou le prenaient pour source d'inspiation, c'est que le polythéisme hellénique devint pour lui une véritable eligion, qu'il défendit durant toute sa vie avec l'ardente foi d'un apôtre.

Il est vrai que — comme nous allons le voir — le sentiment polythéiste le Ménard fut très large, au point même d'embrasser le christianisme, mais 'amour qu'il portait à cette dernière manifestation de l'idéalisme humain ne ut jamais aussi fervent que celui qu'il vouait aux dieux des Grecs.

„La Grèce est la terre sainte des nations indo-européennes; nous lui devons nos arts, nos sciences, nos lois; il n'y a aujourd'hui de vie morale et intelectuelle que là où son souffle a passé, et ses traditions, bien que rejetées lepuis des siècles, n'en sont pas moins les véritables archives de notre race, t nous ne devons les étudier qu'avec le respect d'un fils pour le testament le son père."

Cette phrase de l'Introduction de la thèse qui valut à Ménard le titre le docteur-ès-lettres, pourrait servir d'épigraphe au livre. Tout l'ouvrage est e développement de cette idée. Par une captivante analyse des poèmes nomériques, et de ceux d'Hésiode, Ménard montre quelles furent les conséquences morales du polythéisme grec. Le polythéisme a produit la justice et a liberté, il a inspiré l'art de la façon la plus heureuse. Pour Ménard les eligions sont des ensembles de symboles, d'idées exprimées par des formes concrètes. Pour traduire les mythes en langue moderne, il nous faut opérer un dédoublement que n'avait pas à faire le génie synthétique des peuples primitifs. En outre, la plupart des mythes sont complexes et peuvent recevoir plusieurs interprétations. „A mesure que les télescopes se perfectionnent, on découvre de nouveaux astres: il en est ainsi dans le ciel intellectuel; les dogmes religieux sont profonds comme l'infini."

Le noble souci de Ménard durant toute sa vie de savant doublé d'un poète a été d'interpréter le sens caché des mythes qu' Homère et Hésiode avaient racontés sous des formes vivantes et palpables.

„Mais la philosophie détrôna les Dieux du peuple, les Dieux humains des culpteurs et des prêtres; fille de la poésie, elle blasphéma sa mère".

L'idéal divin se noyait peu à peu dans une vague pénombre. La philosophie urait voulu le reconstituer sous une autre forme; mais comment trouver, lans la pensée humaine, l'idée d'un attribut étranger à l'humanité? Toute ffirmation religieuse est entachée d'anthropomorphisme; les philosophes lurent se borner à personnifier l'idée abstraite du *divin*.

„Ce Dieu insaisissable pour l'intelligence, relégué dans des hauteurs inaccessibles, près du vide éternel, comme un monarque d'Orient impénétrable, ne pouvait satisfaire le peuple habitué à vivre dans la familiarité de ses Dieux." Mais, à l'insu des philosophes, leurs idées avaient pénétré dans les couches profondes, parmi les vaincus et les esclaves. Dans les derniers rangs d'un peuple méprisé, il était tombé un rayon de cette lumière sacrée qui est à la fois la sagesse humaine et la raison divine. „Le verbe de Platon s'était incarné dans le sein d'une vierge juive. Le souffle créateur de la Grèce, l'Esprit aux iles de colombe, avait visité l'âme religieuse de l'Orient, il l'avait fécondée ans la flétrir, et l'âme virginale avait enfanté le Dieu du sacrifice et de la édemption, en qui se résument tous les Dieux morts des cultes mystiques....

Ce n'était pas un Héros des légendes fabuleuses, mais c'était bien le médiateur attendu entre la terre et le ciel, le Dieu fait homme, le Divin dans l'humanité, car il avait vécu parmi nous, on l'avait vu, on l'avait touché, c'était un philosophe austère et doux, qui avait, comme Socrate, consacré sa doctrine par sa mort". La religion nouvelle était un pont jeté entre deux races. En échange de son Dieu unique, la race de Sem reçut le dogme de l'immortalité de l'âme.

Ce sont là quelques idées fondamentales du livre intitulé: *Du polythéisme hellénique*, idées auxquelles Ménard est resté fidèle jusqu'à sa mort [1]).

Les *Lettres d'un mort. Opinions d'un païen sur la société moderne*, écrites avant *La morale avant les philosophes*, sont un continuel parallèle entre l'esprit grec et l'esprit du XVIIIe siècle, entre la société d'Athènes et celle de la France de l'ancien régime. Selon M. Philippe Berthelot, Guillaume Guizot s'était chargé d'écrire la contrepartie de cet ouvrage: les opinions d'un vivant qui retrouverait la société antique, mais il n'a pas exécuté son dessein. Les *Lettres d'un mort* parurent dans une revue belge, *la Libre recherche* et ont été rééditées en 1894 [2]). Un des chapitres les plus intéressants du livre est celui qui traite *des Esclaves*. Quel fut l'état de l'esclavage en Grèce? Le christianisme a-t-il aboli la servitude? La Bible réclame-t-elle la liberté sociale de l'homme? Voilà quelques questions auxquelles Ménard répond en faisant ressortir, comme il l'avait fait dans *la Morale avant les philosophes*, le caractère bénin de l'esclavage à Athènes. Il y a dans l'œuvre d'Anatole France, dans *l'Ile des pingouins* („Les arts: les primitifs de la peinture pingouine"), et dans *La révolte des Anges* („Le récit de Nectaire") des tirades sur le Moyen âge et la Renaissance qui semblent découler directement de certaines pages des *Lettres d'un mort*, de celle-ci p.e.: „Ignorant et pudique, l'art chrétien n'arriva à la science que par l'étude minutieuse des détails; réaliste dans ses formes, il ne cherchait l'idéal que dans l'expression. Pour ramener l'art au sentiment de la beauté, il faut que les anciens Dieux sortent de leurs tombeaux. Ils reparaissent enfin, mutilés et brisés moins par l'injure du temps que par l'impiété des hommes, mais toujours souriants et calmes, et le monde prosterné devant eux s'étonne de leur éternelle jeunesse, de leur inaltérable et sereine beauté. Arrière les spectres décharnés de la mort et de la douleur, voici les Dieux du bonheur et de la vie; ils s'avancent vêtus des rayons de l'aurore, et chassent devant eux les terreurs de la nuit. Aux pâles et ascétiques figures vêtues d'un cilice ou d'un suaire succèdent les vierges sensuelles de Raphaël les robustes sibylles de Michel-Ange. Mais c'est trop peu de la forme, le monde rajeuni veut adorer la vie et la lumière: qu'un sang chaud circule dans les veines palpitantes, que l'ardent soleil de Venise vienne dorer les chairs solides et fermes de la Vénus de Titien"....

Nous disions déjà que Ménard a toujours considéré le gouvernement d'Athènes comme l'idéal des gouvernements démocratiques; il n'a jamais cessé d'établir un rapport intime entre le polythéisme et la démocratie d'un

---

[1]) *Du Polythéisme hellénique* est subdivisé comme suit: Introduction. I. La poésie sacrée. II. L'art religieux. III. Le sacerdoce, les oracles et les mystères. IV. Influence de l'Orient et de la philosophie.

[2]) D'abord dans *la Haute science*, 1894, puis en volume, à la librairie de l'Art indépendant

côté, et entre le monothéisme et la monarchie, qu'il n'aimait pas, de l'autre. L'article qu'il publia à la *Cocarde* de Maurice Barrès et qui est intitulé: *les Classes dirigeantes et les ennemis de la Société*, débute ainsi:

„Je sais que nous nous croyons beaucoup plus démocrates que les Athéniens, mais cela les ferait rire de pitié. Ils ne se seraient pas crus libres pour avoir mis tous les cinq ou six ans dans une boîte le nom d'un des députés chargés d'approuver les impôts. Ils auraient exigé que chacun des dépositaires du pouvoir exécutif fût soumis à l'élection, toujours révocable et pécuniairement responsable." Dans ce remarquable article Ménard désigne quelques-unes des plus terribles plaies de la société française: le fonctionnarisme, la curée des places, les sinécures. Mais le remède qu'il propose pour guérir ces maux semble assez peu efficace: il réclame le gouvernement gratuit, la gratuité des fonctions exécutives telle qu'elle exista à Athènes.

L'amour pour Hellas, Ménard l'a chanté aussi dans ses vers, e. a. dans cet hymne admirable, qu'il plaça plus tard comme poème liminaire à l'entrée de son *Histoire des Grecs*:

Dieux heureux, qu'adorait la jeunesse du monde,
Que blasphème aujourd'hui la vieille humanité,
Laissez-moi me baigner dans la source féconde
Où la divine Hellas trouva la vérité.

Laissez-nous boire encor, nous, vos derniers fidèles,
Dans l'urne du symbole où s'abreuvaient les forts.
Vos temples sont détruits, mais, ô Lois éternelles,
Dans l'Olympe idéal renaissent les Dieux morts.

Il est intéressant de comparer ce poème avec le poème de France, portant le même titre et précédant les *Noces corinthiennes*. Le *Hellas* de France est beaucoup moins étendu et plus simple d'idée; le poète compare la Grèce à une jeune fille, joueuse de lyre, dont la bouche aimait les baisers et le miel; le poème de Ménard glorifie en vingt-cinq strophes de quatre vers le polythéisme hellénique.

La sympathie de Ménard se tourne tout naturellement vers les derniers defenseurs du polythéisme dans leur lutte contre le christianisme triomphant. C'est Hypatie, qu'il appelle „cette vierge austère, une des saintes du paganisme", c'est Julien l'Apostat, qu'il chanta dans *La dernière nuit de Julien*. On sait que ce sont là des figures chères aux païens modernes. Leconte de Lisle glorifia dans un de ses plus beaux poèmes celle qui fut massacrée par des chrétiens fanatiques; Anatole France s'est occupé à mainte reprise de Julien. Mais Ménard est sévère pour les philosophes qui, selon lui, auraient tué le polythéisme. Dans un dialogue entre *Socrate et Minos*, ce dernier montre au philosophe les fruits de ses leçons: Son disciple chéri, Alcibiade, donnant l'exemple de toutes les trahisons et de toutes les débauches, les trente tyrans sortis presque tous de son école, et parmi eux Critias, le plus cruel de tous et le plus impie..... Les Euménides surtout dévoilent devant lui un avenir plein d'horreurs: „Pour avoir ébranlé la religion de vos pères, pour avoir préféré la théocratie de l'Egypte, la monarchie de la Perse à l'égalité sacrée des libres citoyens de la Grèce républicaine, contemplez le tableau d'une société selon

vos rêves." Et elles lui montrent les républiques tombant l'une après l'autre dans la servitude, le monde se précipitant volontairement dans l'esclavage, les Dieux d'Homère chassés de leurs temples, la destruction des chefs-d'œuvre de Polyclète, de Phidias, de Praxitèle, la science et la poésie ensevelies sous les ruines des temples.

S'il fut sévère pour les philosophes, Ménard ne le fut pas moins pour les savants modernes qui ne montraient pas assez de sympathie pour son cher polythéisme. Dans un article de *l'Année philosophique* de 1867 [1]), où il fait la critique de plusieurs ouvrages, il reproche à Fustel de Coulanges d'avoir méconnu la morale sociale des anciens. Celui-ci aurait écrit un plaidoyer contre l'antiquité en faveur des sociétés chrétiennes en prétendant que la liberté et la tolérance étaient inconnues aux anciens, et aurait commis la grave faute d'une perpétuelle confusion entre les Romains et les Grecs. Fustel de Coulanges répondit à l'attaque de Ménard par une longue et belle lettre, où il nie avoir voulu faire l'apologie du christianisme ou de la monarchie. En étudiant l'antiquité, il a voulu ne voir qu'elle et ne parler que d'elle. Selon lui, le chapitre où il parle de l'absence de liberté, se rapporte à l'âge antique, à l'âge théocratique, et c'est la théocratie, source de l'état social des anciens, qui a été funeste à la liberté [2]).

Dans le *Banquet d'Alexandrie* Ménard fait se disputer Chérémon et Noumènios sur l'importance de la figure du Christ. Chérémon reconnaît que la souffrance du Christ est grande et nouvelle; c'est le juste mourant pour la vérité. Aussi voudrait-il accueillir Jésus parmi les Héros, mais il ne le reconnaît pas comme un Dieu. Noumènios est d'un autre avis. Selon lui il est de l'essence du divin d'être éternel, mais il se manifeste dans le Temps, et si un homme par sa doctrine et par sa vie a révélé un Dieu aux autres hommes, il en est vraiment l'incarnation. „Quand les chrétiens nous disent que le Christ est Dieu et homme à la fois, ils font l'apothéose de la vertu de l'homme, ils traduisent la morale stoïcienne dans la langue mythologique, qui est la langue naturelle des religions et comme je ne connais rien de plus divin que le sacrifice de soi-même, le Christ a sa place dans mon Panthéon."

Et plus tard Noumènios ajoute: „Mais pour l'intelligence qui embrasse dans leur harmonie les révélations successives du divin, toutes les religions sont vraies, car chaque forme de l'idéal, chaque affirmation de la conscience du genre humain est un des rayons de l'éternelle vérité, une des faces du prisme universel."

Voilà une idée chère à Ménard, et qu'on retrouvera partout dans son œuvre. Dans son beau poème *Panthéon*, qui commence ainsi:

Le temple idéal où vont mes prières
Renferme tous les Dieux que le monde a connus.
Evoqués à la fois dans tous les sanctuaires,
Anciens et nouveaux, tous ils sont venus,

---

[1]) *Travaux récents sur la linguistique et la mythologie.*

[2]) On trouve la lettre de Fustel de Coulanges, et d'autres détails sur cette curieuse polémique, dans une intéressante brochure de M. Edouard Champion: *Les idées politiques et religieuses de Fustel de Coulanges.*

et dont voici les deux dernières strophes:

Mais au fond du temple est une chapelle
Discrète et recueillie, où, des cieux entr'ouverts,
La colombe divine ombrage de son aile
Un lys pur, éclos sous les palmiers verts.

Fleur du paradis, Vierge immaculée,
Puisque ton chaste sein conçut le dernier Dieu,
Règne auprès de ton fils, rayonnante, étoilée,
Les pieds sur la lune, au fond du ciel bleu.

On trouve la même idée dans un autre poème: *Amant alterna camaenae.* Rome dort, sereine et reposée. Chaque temple a fermé sa porte aux yeux vulgaires, mais les initiés célèbrent leurs mystères. Au fond des catacombes tout un peuple à genoux envoie au Ciel un chant triste et doux. La strophe alterne avec l'antistrophe. La strophe chante la beauté, le plaisir, la vie, l'antistrophe chante la souffrance, l'ascétisme, la virginité, le repentir, la douleur et la mort.

Comme un son de cristal qui meurt dans l'air sonore,
Les deux voix se turent au réveil de l'aurore.
L'écho les recueillit et l'accord solennel
Des hymnes enlacés s'envole vers le ciel.

Et c'est encore la même idée dans *Oracle sibyllin trouvé dans les fouilles de Delphes* [1]). L'an du Christ 1793 les oracles d'un Dieu étranger ont été révélés à Delphica, par la force des incantations de Thessalie. C'est une accusation prophétique contre Jérusalem, épouse du Christ. „Le sang des justes crie vers moi, dit le Seigneur, depuis le sang d'Hypatia jusqu'au sang des innombrables martyrs de l'inquisition." Mais une voix faible et triste oppose aux crimes de l'Eglise les saints et les ascètes, les religieux des Alpes et la sœur de charité. L'oracle veut que le juste meure encore une fois pour les crimes de son peuple. Et la Sibylle ajoute: „Si l'heure est venue où l'oracle doit s'accomplir, que le Christ, renié sur la terre, vienne parmi nous, dans le monde idéal. Notre panthéon s'ouvrira pour le recevoir. Qu'il vienne s'asseoir au plus profond du sanctuaire, le dernier rejeton des races divines, la plus sainte des incarnations humaines, le meilleur et le plus aimé des enfants de Dieu".

La mort du Christ, c'est la mort du juste. „Devant toutes les proscriptions des hommes, politiques ou religieuses, devant les auto-da-fé, les échafauds et les fusillades, on se rappellera toujours les détails profondément humains de l'agonie divine" (*Alliance de la religion et de la philosophie*).

On comprend le sens du mot „mystique" dans „Rêveries d'un païen mystique" en lisant l'explication que donne Ménard des formes concrètes dans lesquelles s'est manifestée l'aspiration vers l'idéal, vers le divin chez les Grecs et les Chrétiens. Il n'a pas cessé de chercher à en pénétrer le sens. Dans sa *Psychologie mystique* il y a des pages admirables sur le thème mystique de la descente et de l'ascension des âmes, reproduit si souvent par l'art grec

---

[1]) Dans *Poèmes et Rêveries d'un Paien mistique,* édition en orthographe simplifiée de 1895. Le même morceau se trouve dans *Lettres d'un mort*, avec le titre: *La Sibylle à Callicles.*

dans des images empruntées aux fables religieuses, surtout à celle de Psyché.

Ménard était convaincu que les dogmes fondamentaux du christianisme sont parfaitement acceptables pour un libre-penseur. Il a tâché de le démontrer dans son *Commentaire sur l'Oraison dominicale* et son *Catéchisme religieux des libres-penseurs* [1]).

Nous donnerions une idée incomplète de la pensée de Ménard, si nous ne parlions pas de son culte des Morts, qu'il considérait comme des médiateurs entre le Ciel et les vivants. Nous devons à cette idée quelques pages empreintes d'une sereine beauté. Celles e. a. qui précèdent *Les Lettres d'un mort*: „Dis Manibus":

„O morts, avant de vous envoler vers les lointains paradis, vous attendrez que tous ceux qui vous pleurent soient allés vous rejoindre; vous les guiderez dans les ascensions lumineuses, d'astre en astre, comme vous les guidiez sur la terre, où vous rattache encore un lien plus fort que la vie, l'indestructible chaîne de l'amour. Jusqu'au jour de la réunion c'est vous qui recueillerez nos prières, Dieux indulgents, qui pardonnez toujours, car vous avez souffert et vous avez lutté. Les Dieux supérieurs sont trop grands pour nous entendre; ils ne changeront pas pour nous l'ordre immuable de la nature; mais vous, ô médiateurs, dans ce grand concert d'hymnes et de plaintes où la voix de l'humanité tout entière n'est qu'une note perdue, vous distinguez des voix amies, et vous savez adoucir, sans les violer, les lois éternelles." La pensée des morts nous conduit, nous préserve, nous éclaire. C'est le thème du touchant récit *Sacra privata*, et celui des pages sur le *Jour des morts*, qui traitent de la religion des morts chez les modernes.

Ménard est plus intéressant comme penseur que comme artiste. Ses vers ne sont pas si puissamment sculptés que ceux de Leconte de Lisle. Ils pèchent souvent par le même défaut que les premiers poèmes d'Anatole France: un certain poli académique qui finit par fatiguer. Aussi Ménard a-t-il compris, comme France, que sa véritable vocation n'était pas la poésie. En 1855 déjà, il disait dans la Préface de ses *Poèmes*: „Je publie ce volume de vers qui ne sera suivi d'aucun autre comme on élève un cénotaphe à sa jeunesse..... Engagé dans les voies de la science je quitte la poésie pour n'y jamais revenir". Mais nous serions injuste si nous ne reconnaissions pas — comme nous l'avons fait pour France dans une étude antérieure — que parmi les poèmes de Ménard il y en a quelques-uns qui sont vraiment très beaux. Nous en avons cité déjà. Nommons encore les sonnets stoïciens et bouddhiques, parus vingt ans après le recueil des *Poèmes*, et que Renan goûtait vivement [2]). Taine et Gaston Paris savaient par cœur son *Stoïcisme*, qui est dans toutes les anthologies.

Quant à la prose de Ménard, elle n'est jamais banale. Toujours pure, toujours élevée, elle reflète les nobles aspirations du penseur. Et soulevé par l'indignation, la charité ou l'admiration, Ménard a trouvé parfois des accents qui rappellent les vociférations d'Esaïe et la suavité des Paraboles. On trouvera ces deux notes dans l'oracle sibyllin dont nous avons parlé.

---

1) Publié d'abord dans la *Critique philosophique*, 1875, ensuite en brochure.
2) E. a. *Thébaïde, Erinnys, Stoïcisme, Nirvana, Le Rishi.*

Ménard est également très remarquable comme conteur. La *Légende de Saint Hilarion* est un diamant. Saint Hilarion, qui fut un jour l'élève l'Hypatie, se laisse séduire par les charmes de la jeune Ondine et consent à l'accompagner dans sa fuite. Il la mène chez la vieille abbesse Marie l'Egyptienne. Dans un style sobre et ému Ménard raconte le trouble de l'anachorète pendant sa fuite avec la jeune fille, son désespoir quand les portes du couvent le sont refermées sur elle et sur l'abbesse. Le conte de Ménard — sujet et pensées — fait songer à *Thaïs* d'Anatole France, comme une simple esquisse appelle la peinture richement achevée.

Dans un autre conte, *l'Origine des insectes*, Satan, s'étant moqué de l'œuvre le Dieu, est invité par Iaveh à faire mieux. Satan prend le reste presque entièrement sec du limon démiurgique, et l'animant par un rayon de soleil, ait une mouche, un scarabée, une fourmi, une abeille, une sauterelle, et un papillon. Il fait devant le Seigneur l'éloge de ces insectes. Ils s'élèvent à des hauteurs prodigieuses, ils ont de solides boucliers pour se défendre, de robustes mâchoires pour attaquer, ils ne sont pas difficiles à nourrir. „Pour l'homme, a jeunesse est le meilleur temps de la vie; la seconde moitié de son existence e passe en stériles regrets. Moi j'ai placé le bonheur au terme de la vie pour en faire la récompense du travail; quand la chenille est devenue papillon, elle s'envole dans un rayon de soleil, sans autre souci que de jouir t d'aimer."

En lisant cela, on pense au *Jardin d'Epicure* d'Anatole France:.... „J'aurais ait les hommes et les femmes, non point à la ressemblance des grands singes omme ils sont en effet, mais à l'image des insectes qui, après avoir vécu henilles, se transforment en papillons et n'ont, au terme de leur vie, d'autre ouci que d'aimer et d'être beaux. J'aurais mis la jeunesse à la fin de existence humaine. Certains insectes ont, dans leur dernière métamorphose, es ailes et pas d'estomac. Ils ne renaissent sons cette forme épurée que pour imer une heure et mourir."

C'est seulement quand nous connaîtrons la correspondance complète entre Ménard et Leconte de Lisle, que nous saurons nous faire une idée exacte de influence que ces deux grands hommes ont exercée l'un sur l'autre, dès u'ils ont pris conscience de leur vraie vocation.

L'article que Ménard consacrait à Leconte de Lisle dans la *Critique philosophique* du 30 avril 1887, montre la profonde admiration qu'il ressentait our le grand poète. Mais *le Tombeau de Louis Ménard*, où Edouard hampion recueillit pieusement quelques opinions d'admirateurs contemporains sur „le dernier païen", nous renseigne également sur l'estime que econte de Lisle n'a cessé de témoigner à Ménard helléniste. José-Maria e Heredia a fait à ce propos de très importantes communications: „On a arfois écrit que Leconte de Lisle avait pour Louis Ménard la plus grande nitié et la plus cordiale sympathie. Ce n'est pas assez. Il semble qu'il s'y êlait parfois un grain d'admiration. L'avis de Louis Ménard, en bien des oints poétiques ou politiques, était écouté avec respect. Et les boutades vères de Leconte de Lisle, aussi répandues qu'elles étaient cinglantes, arrêtaient pourtant à ce contemporain étrange qui ne parlait que des héros ecs et paraissait participer des choses divines. Les passions de Louis Ménard

et de Leconte de Lisle avaient été communes en 48; tous deux ils avaient eu de grands enthousiasmes pour la liberté; et plus tard, au seuil de la vieillesse, ils aimaient à se rappeler les élans aventureux de leur jeune énergie. Je crois qu'ils en causaient tout le temps que leur laissait le vieil Homère. Car vous savez, n'est ce pas, que Leconte de Lisle a commencé la traduction des premiers chants de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* en collaboration avec Louis Ménard. Il les acheva seul officiellement, il est vrai, Louis Ménard s'étant retiré. Mais il continua son œuvre dans la tradition de Ménard et s'aidant de ses conseils, car c'était à ses yeux et ce fut aux nôtres, l'homme de France qui savait le mieux la langue des Hellènes. Je ne crains pas de le dire: si Leconte de Lisle traduisait et interprétait un texte grec, c'est qu'il en avait reçu l'amour de la bouche même de Ménard."

Et Heredia, qui décrit si pittoresquement les heures inoubliables passées dans le modeste cabinet de Ménard à lire et à traduire les auteurs grecs, fait cette curieuse comparaison entre Banville, Leconte de Lisle et Ménard: „Théodore de Banville fut un mythologue à la façon de Boucher ou de Watteau [1]; Leconte de Lisle voyait l'antiquité comme représentée déjà dans un bas-relief de marbre; la Grèce de Louis Ménard fut plus vivante, plus humaine, plus active, et ceci encore atteste sa prépondérance et nous prouverait qu'en restant le plus éclairé, il fut aussi l'initiateur. Il ne devança pas seulement les poètes. Il montra le chemin aussi à plusieurs de nos prosateurs."

En effet, Heredia avoue que sans Ménard il n'aurait pas écrit les *Centaures*. Peut-être M. Maurice Barrès, qui admire Ménard, mais non pas sans réserves [2], n'aurait pas fait sans lui son voyage en Grèce. Au cours de cette étude nous avons cité plusieurs fois le nom d'Anatole France qui, nous l'espérons, dira un jour dans une étude tout ce que son paganisme doit à celui de Ménard.

Quand je regardai pour la première fois au Luxembourg l'admirable portrait que fit de son oncle le peintre René Ménard, j'ai été frappé surtout par l'expression des yeux. Les excellentes reproductions du tableau que j'avais vues, n'avaient pu me communiquer le regard de visionnaire qui sortait des prunelles d'un bleu pâle mais pénétrant. Dans ce tableau tous les détails s'harmonisent: les in-folio derrière le penseur, la pipe qu'il tient à la main, fidèle compagne de sa rêveuse solitude, les dessins du coussin contre lequel il s'appuie. Mais dans cette tête émaciée et spiritualisée, ce sont surtout les yeux qui vous attirent, parce qu'on sent qu'ils plongent dans des profondeurs de pensée que n'atteignent que les initiés.

Hilversum. P. VALKHOFF.

---

[1]) Banville s'intéressait vivement à l'histoire des mythes hellènes. Le nom de Louis Ménard revient à plusieurs reprises dans ses feuilletons du *National*. Deux choses paraissent l'avoir frappé surtout: c'est d'abord que les mythographes ont fait comprendre la valeur symbolique des dieux grecs, et ensuite l'espèce de réconciliation qu'ils ont rendue possible entre le polythéisme grec et le christianisme. La force symbolique des divinités grecques, Banville l'a exprimée dans maint poème, surtout dans son admirable *Forgeron*. Heredia me semble injuste à son égard.

[2]) Voir *Le dernier apôtre de l'hellénisme*, introduction de son *Voyage de Sparte*.

LE GÉRONDIF FRANÇAIS AVEC SUJET SOUS-ENTENDU?

Suivant les grammairiens, le gérondif français se rapporte généralement au sujet de la proposition; quelquefois, quand il n'y a pas d'équivoque possible, il peut se rapporter à un autre membre de la phrase; il peut même se rapporter à un „mot sous-entendu."

Il nous semble qu'il y a à la base de cette règle une erreur, provenant de ce que l'on ne fait pas de distinction entre les différents gérondifs, qui, cependant, n'ont pas tous la même origine syntactique.

On sait que le gérondif dérive pour la forme de l'ablatif du gerundium latin; on sait également qu'en latin classique le participium praesens pouvait remplacer une proposition subordonnée de condition, de concession, de cause et de temps, mais qu'en français „zur vertretung eines Nebensatzes das Gerundium an die Stelle des lat. Part. getreten ist" [1]).

Dans une phrase comme: *Quis potest, mortem metuens, esse non miser?* le participe est rendu en français par *en craignant la mort.*

Sans entrer dans des détails sur ce passage du participe au gérondif, relevons que les grammairiens, quand ils parlent du gérondif, ne semblent viser que justement le gérondif qui remplace le participe présent. Nous n'avons qu'à voir leurs exemples:

Il nous racontait cette histoire en pleurant. – Notre voisin chante toujours en travaillant. – Mon frère a déjeuné en s'habillant. – Tout en reconnaissant l'utilité de cette langue, je la trouve trop difficile. – Etant sûr que vous avez raison, vous gagnerez votre procès. – J'ai vu votre ami en partant pour Paris, etc. etc.

Quant aux exemples d'un gérondif qui se rapporte à un autre membre de la phrase, comme: *en disant ces mots, les larmes lui vinrent aux yeux,* – c'est encore le gérondif qui remplace l'ancien participe présent latin.

Ayant ainsi presque toujours affaire à un gérondif avec sujet, on a pu voir sans peine un gérondif, se rapportant à un sujet „on" dans des phrases comme: *on apprend en enseignant.* Cette phrase remonte pourtant au latin classique: *docendo discitur,* construction impersonnelle qui ne souffre pas de participe présent.

Ils est vrai que le latin postclassique a remplacé la tournure classique par: *homo docendo discit* et qu'on pourrait supposer que le gérondif *docendo* s'y est maintenu, parce que sa fonction y coïncidait avec celle du participe présent, mais il nous semble plus naturel de voir dans le maintien de la forme *docendo* la continuation pure et simple du latin classique, d'abord parce que *homo discit,* si la forme est personnelle, exprime pourtant une idée aussi impersonnelle que *discitur,* puis parce qu'on sent toujours dans notre expression la valeur adverbiale du gérondif. Ce raisonnement s'applique aussi au troisième groupe de phrases:

L'appétit vient en mangeant. – En tournant à droite, il y a une rue qui monte. – La fortune vient en dormant, où on pourrait être tenté de voir des gérondifs remplaçant les participes latins *manducanti, tornanti,* etc.

---

[1]) Paul Klemenz: *Der syntactische Gebrauch des Participium Praesentis und des Gerundiums im Altfranzösischen,* Breslau, 1884, p. 16.

Comme nous croyons avoir affaire dans ces cas-là à des gérondifs, qui, au lieu de la provenir d'une substitution de gérondif à un participe présent, dérivent directement du gerundium latin, nous nous permettrons de dire quelques mots sur cette forme verbale latine.

D'après la remarquable thèse de M. l'Abbé L. Bayard, Professeur à la Faculté libre de Lettres à Lille[1]), c'est Weisweiler qui a prouvé de façon absolue que le gerundium latin n'est autre chose que l'emploi impersonnel du gerundivum: „Gerundium autem nihil aliud esse nisi illius (i. e. gerundivi) usum impersonalem." Il n'y a plus de doute sur ce point, puisque M. Bayard continue: „Et sententiam suam ita multis probavit doctissimus vir, ut qui recentissime de ea quaestione disputarint ei assentirentur." (Lebreton, Persson etc.)

Cette qualification du gerundium latin nous semble d'un intérêt capital pour l'explication du gérondif français, mais espérant donner un jour de plus amples détails concernant l'origine, la valeur et l'emploi de cette forme verbale, nous nous bornerons actuellement à nous poser la question de savoir si l'on n'aurait pas le droit de voir dans les gérondifs français pour lesquels on admet un „sujet sous-entendu", ce que nous voudrions appeler des gérondifs véritables et simples, n'ayant que „nudam verbi significationem" et n'ayant avec le verbe de la proposition qu'un rapport purement adverbial.

M. Bonnet[2]) nous dit par rapport au gerundium dans les œuvres de Grégoire de Tonrs: ...„il peut être impersonnel et n'avoir pas le même sujet que le verbe fini." L'exemple que M. Bonnet cite alors nous semble très intéressant: ...„*quae* (*reliquiae*) *cum psallendo deducerentur*.... En se demandant: qui est-ce qui chantent?, on arrive évidemment à un sujet différent de celui du verbum finitum, mais nous constatons que *psallendo* dans la phrase que nous avons devant nous ne signifie pas autre chose que: „dum psallitur", idée tout à fait impersonnelle et n'ayant pas d'autre fonction que celle d'un adverbe.

M. Bayard, en prenant comme exemple: *ferundo arbor peribit*, dit la même chose; cela ne signifie pas „arbor, dum fert, peribit", mais: „arbor, dum fertur, peribit", parce qu'il y a production, par le fait de la production.

Le latin classique admet la construction: „arbor ferens peribit", mais elle n'indique pas si bien la cause, c.-à-d. le gerundium exprime mieux le rapport adverbial, puisque c'est précisément sa fonction.

De même que le neutre du participium perfectum pouvait exprimer à l'ablatif toutes sortes de circonstanciels, – à tel point même qu'il nous en est resté des adverbes: *consulto*, *cito*, *intestato*, etc. –, l'ablatif du gerundium a eu le sort de tous les ablatifs. „Nam eo maxime casu", dit – M. Bayard – „causa, instrumentum, aliaeque ejusmodi notiones, quas frequenter exprimere necesse est, exprimuntur." Ainsi, de même que *lecto* pouvait signifier „dum lectum est, cum lectum esset, ubi lectum est, etc.", *legendo* pouvait signifier „dum legitur, cum legatur, ubi legitur, etc."

Le véritable gérondif est donc employé impersonnellement. Pourquoi alors dans les exemples que nous avons cités, est-il besoin d'imaginer un sujet

---

1) *De Gerundivi et Gerundii Vi antiquissima et Usu recentiore*, Insulis, MCMII, p. 26.
2) *Le Latin de Grégoire de Tours*, Paris, Hachette, 1890, p. 654.

Nous traduirions *en mangeant, en tournant, en dormant* en latin par: „cum manducetur, ubi tornatur (latin class. vertitur), dum dormitur", ou bien par le gérondif impersonnel, en suivant l'usage du latin postclassique.

Quand A. Stimming[1]) nous cite l'exemple suivant: *Jo li ferai crever les II iex en forant* (Jerus 6626), en disant que le cas où le sujet du gérondif est „on" se présente rarement, et en donnant l'explication: „pendant qu'on fore", et quand P. Klemenz[2]) nous fournit l'exemple: *Item en allant outre en montant ung peu, a senestre partie a une chapelle de Saint Marc,* nous ne voudrions voir dans ces gérondifs-là également qu'un simple circonstanciel, sans que l'on ait besoin d'un sujet pour l'action représentée de façon impersonnelle. Le gérondif, tout en gardant sa valeur verbale, ne fait fonction dans la phrase que comme adverbe.

Amsterdam. B. H. J. WEERENBECK.

OVER DEN SAMENHANG DER KLANKVERSCHUIVINGEN IN DE GERMAANSCHE DIALECTEN.

Sedert Jacob Grimm de ontdekking van Rask uitwerkte, de onder deze ontdekking vallende verschijnselen onder één naam samenvatte en dienzelfden naam ook op analoge verschijnselen in het Hoogduitsch toepaste, heeft de traditie bestaan, de Germaansche en de Hoogduitsche klankverschuiving uit gemeenschappelijke gezichtspunten te beschouwen en de tweede althans tot op zekere hoogte als eene herhaling der eerste aan te merken. Minder is de aandacht er op gevallen, dat het consonantisme van het Skandinavisch en vooral van het Deensch een reeks eigenaardigheden vertoont, die voor de beoordeeling van de Oergermaansche en de Hoogduitsche klankverschuiving van het grootste belang zijn. Ik kies deze Skandinavische verhoudigen tot uitgangspunt der volgende studie en zal daarvan een kort exposé geven; de Oergermaansche en Hoogduitsche toestanden mag ik als bekend vooronderstellen.

De Hoogduitsche en de Skandinavische verschuiving hebben tegenover de Oergermaansche algemeene punten van overeenstemming, wier oorzaak in de chronologie gelegen is. Deze zijn: 1. Het uitbreidingsgebied is beperkter; niet alle Germaansche dialecten hebben er deel aan. 2. Er is verschil in de geographische uitbreiding der afzonderlijke verschijnselen; sommige consonanten zijn over een grooter geographisch gebied verschoven dan andere. 3. Er is verschil in intensiteit, zoodat sommige consonanten niet verschoven zijn, andere in bepaalde omstandigheden, andere regelmatig, sommige ook naar gelang van de plaats in verschillenden graad. Een verder verschil is gelegen in het punt van uitgang. Terwijl aan de Germaansche klankverschuiving Indogermaansche klanken onderhevig zijn, dus een systeem van tenues en mediae, geaspireerd en niet geaspireerd, maar geen spiranten, staat aan de latere verschuivingen een Germaansch systeem bloot, waarin geen

---

1) *Verwendung des Gerundiums und des Participium Praesentis im Altfranzösischen,* dans *Zeitschr f. rom. Philologie,* X, 1886, p.p. 526—554.

2) *op. cit.,* p. 41.

aspiraten voorkwamen, daarentegen vele spiranten, zoowel stemlooze als stemhebbende. Voor de beide jongere talen onderling verschilt het punt van uitgang hoofdzakelijk hierin, dat tusschen de Oergermaansche en de Hoogduitsche verschuiving de Westgermaansche veranderingen liggen. Maar principieele wijzigingen in het consonantensysteem waren daardoor niet ontstaan.

Op Skandinavisch gebied vinden wij nu de volgende ontwikkeling.

I. *Stemlooze spiranten.* *h* is strottenhoofdspirant gelijk in de overige dialecten; bewaard is zij aan het begin. In de periode, waarmee wij hier te maken hebben, is geen enkele velare *h* (*χ*) bewaard; de assimilaties aan andere consonanten zijn ouder.

f en *þ* zijn reeds vroeg in tonende omgeving in *ƀ* en ð overgegaan; een zeer gewoon verschijnsel.

þ aan het begin is *t* geworden. Zoo in de drie talen (niet in het IJslandsch). Deze overgang had ongeveer in de 14e eeuw plaats. Got. *preis*, de. *tre*; g. *þing*. de. *ting*. Dat de positie aan het begin eener betoonde syllabe de oorzaak is, blijkt uit zwaktonige woorden: on. *þann* 〉 de. *den* on. *þá* 〉 de. *da*. De waarschijnlijke ontwikkeling is *þ* 〉 ð 〉 *d*.

II. *Tenues.* *k t p* zijn, insgelijks in de drie talen, aan het begin van toonsyllaben tot scherpe aspiraten geworden. De spelling *k t p* is bewaard. Ook de *t*, die aan het begin van toonsyllaben uit *þ* ontstaan is, doet hieraan mee. Dus: *kop ting pot*, spreek *khop thing phot*. Bij *t* gaat de verschuiving in vele gevallen, zelfs bij gesoigneerde uitspraak, tot affricaat *ts*; op het tooneel van het Kongelige Teater in Kopenhagen kan men hooren *tsro*, 'trouw'.

De verbindingen *st sp sk* worden niet geaspireerd. Dit geheel als in het Oergermaansch, waar idg. *st sp sk* bewaard zijn, en in het hd., waar echter mouilleering plaats heeft.

Na vocalen in het midden en aan het einde is de ontwikkeling der tenues eene andere. Maar hier staat het Deensch met enkele Noorweegsche dialecten der zuidkust alleen. Zweedsch, Noorweegsch, IJslandsch behouden in deze positie de tenues. De tenues worden eerst tonend, daarna spirantisch; ten slotte kunnen zij in semivocalen overgaan en zelfs geheel verdwijnen.

Dus: *k* 〉 *g* 〉 *g* 〉 *u̯* (*i̯*) (〉 —).
p 〉 *b* 〉 *ƀ* 〉 *u̯* (〉 —).
t 〉 *d* 〉 ð 〉 *i̯* (〉 —). (Voorbeelden zie beneden).

III. *Mediae en zachte spiranten.*

1. *Mediae* waren er *a* aan het begin, *b* na nasalen, *c* in gemitatie.

a. De mediae aan het begin worden in het de. stemloos, gaan dus over in tenues met niet zeer sterke articulatie. Men behoudt echter op uitsluitend etymologische gronden de spelling *b d g*: *bror datter gammel*. De klanken vallen samen met *p t k*, voorzoover deze niet tot aspiraat verschoven of verzacht zijn; dus *g* in *gammel* als *k* in *bænk*.

b. De media na nasaal is daaraan geassimileerd: *sand* (spreek *san*), *lam* (〈 *lamb*), *ting* (d. i. *tiŋ*). Als *b g* in 't Westgermaansch.

c. De dubbele mediae *bb gg* zijn stemloos geworden (als aan 't begin): *gubbe ligge*. *dd* daarentegen is spirantisch *todde* [*tåðə*]. Dus vallen *bb gg* samen met *pp kk*: *hoppe, takke*.

2. In de overige posities heeft men van ouds de zachte spirans. Deze valt samen met die, welke in het midden en aan het einde van het woord uit tenuis ontstaat. Ze kan semivocaal worden en zelfs verdwijnen.

Voorbeelden voor beide:

labiaal: *løbe* 'loopen', klankwettig met *w* [waarvoor de spelling is *v*], wat ook dikwijls gehoord wordt, maar thans meest met (stemlooze) *b* onder den invloed van dialecten, die *p* niet verzachten; *abe* 'aap' (evenzoo), *leve*, *give*, *due*, 'duif' (wegval) *stue* (hd. *stube*); bij de labialen bestaat dus in de voor beschaafd geldende uitspraak nog verschil tusschen etymologische tenuis en spirans in het midden); — dentaal: *sød*, 'zoet' (d. i. *søð*) *blød* (ð ⟨ *t*), *fader* en *far* (oude ð), compar. en superl. *tiere tiest* (neutr. *tidt*, dus ð ⟩ —); — velaar: *tage ta* (⟨ *taka*), *uge* (*g*, spirantisch ⟨ *k*), *krave* (*v* ⟨ *g*), *lov* (*v* ⟨ *g*), *sade* (⟨ *sagde*), *gnave*, 'knagen', *gavn* (⟨ *gagn*) enz.

Alvorens nu de vraag te stellen, welk licht van deze verschijnselen over de analoge in het Oergermaansch en het Hoogduitsch kan uitgaan, is het hier de plaats om een woord te zeggen over de vele verklaringen, die in den loop der laatste honderd jaar voor deze laatste gegeven zijn. Het ligt niet in mijn bedoeling, alle hypothesen, te beginnen met de romantische, die op zeer bijzondere eigenschappen van het Germanenkarakter bouwt, te eindigen met die, welke de verklaring zoekt in de overname eener Indogermaansche taal door een niet-Indogermaansche bevolking, de revue te laten passeeren. De meeste oudere theorieën hebben nog slechts waarde voor de geschiedenis van het onderzoek; een goed overzicht vindt men in een opstel van H. Meyer in het 45e deel der *Zeitschr. f. d. Altertum*. Maar toch wil ik even stilstaan bij de meening van Meyer zelf en bij die van Feist in het 36e deel der *Beiträge*. Het eerst bij deze laatste. Feist is het, die zoowel de Germaansche als de Hoogduitsche klankverschuiving toeschrijft aan de overname eener Indogermaansche taal door eene autochthone bevolking. Deze bevolking zou de klanken der vreemde taal niet juist hebben kunnen weergeven en daarvoor de naastbijgelegen klanken van haar eigen taal gesubstitueerd hebben. Ik heb hiertegen twee bezwaren; het eene betreft de uitwerking der gedachte, het andere is van principieelen aard. Bij de lezing van Feist's opstel krijgt men aanvankelijk den indruk, dat hij niet slechts de verschijnselen der beide klankverschuivingen maar ook een reeks klankovergangen in andere Indogermaansche talen niet alleen onder één gezichtspunt wil brengen maar bovendien op één oorzaak wil terugvoeren. Van die poging komt echter ten slotte niets terecht. Want zelfs voor de twee klankverschuivingen maakt hij twee zeer verschillende rassen — het eene door hem als brachukephaal, het andere als dolichokephaal gekarakteriseerd — verantwoordelijk. Maar op die wijze wordt er niets verklaard. Waar telkens een ander ras aan het werk is, vraagt men zich af, waarom beide rassen precies op dezelfde wijze te werk moesten gaan, waarom beide de tenues tot spiranten, de mediae tot tenues verschuiven en niet één van beide althans in een enkel punt eens den omgekeerden weg is gegaan. Maar bovendien lijdt de hypothese aan eene fout, die ook de andere hypothesen aankleeft, namelijk het gewilde zoeken naar eene verklaring, die buiten het leven der taal zelve gelegen is. Natuurlijk is de geschiedenis van een volk

van beteekenis voor zijne taal, maar waar men zulk een verband niet kan aantoonen, daar zweven alle vermoedens in de lucht. En dat voor een reeks consequent doorgevoerde klankovergangen een ethnologische verklaring de eenig mogelijke zou zijn, laat zich niet beweren. Wij kennen wel meer zulke overgangen op groote schaal, die wij slechts half verstaan, maar waarvan het duidelijk is, dat zij met de ethnologie niets te maken hebben. Neem bv. den *i*-umláut. De neiging daartoe begrijpen wij zeer goed: een niet palatale vocaal wordt voor een volgende *i* gepalataliseerd, – maar eeuwen lang konden een *a* en een *o* en een *u* vóór een volgende *i* staan, zonder gepalataliseerd te worden, tot in een bepaalde periode bij een groep nauw verwante volken, die echter niet langer één taal spraken, die palatalisatie op gaat treden. Die volken woonden uiteen; hun geschiedenis was verschillend; indien sommige hunner in die dagen of kort te voren al vreemde elementen hadden opgenomen, dan gold dat toch niet van alle, en zeker niet van alle in gelijke mate of op dezelfde wijze. Hier verbiedt de geschiedenis ons, zulke hypothesen te maken, maar als nu eens die umlauten reeds in de oudste bronnen voorkwamen en ook het Gotisch dezelfde umlauten vertoonde, wat zou ons dan verhinderen te beweren, dat die umlaut gemaakt was door een ras van oerbewoners, die met geen mogelijkheid *a* konden spreken, wanneer in de volgende syllabe een *i* stond, en er dus maar *e* van maakten? Wij hadden dan precies evenveel recht tot deze conclusie als nu tot eene soortgelijke omtrent de klankverschuiving. En toch zou zij onjuist zijn.

Over Meyer's opstel wil ik slechts zeggen, dat zijn bergenhypothese mij zeker niet waarschijnlijker voorkomt dan Feist's rassenhypothese, ja, nog veel minder waarschijnlijk, daar zij veel fantastischer is. Hier wordt maar praehistorie uit het niet geschapen, om uit deze schepping dan weer de verklaring af te leiden, die de schrijver hebben wil. Daarentegen heeft Meyer gelijk, waar hij de zaak van de phonetische zijde aanpakt. Want constateeren, wat er feitelijk gebeurd is, is de eerste stap op den weg naar eene verklaring. En al kan ik ook Meyer's definities der phonetische overgangen niet tot de mijne maken, toch zal ook ik met zulke definities beginnen. Waar ik tevens de historie te hulp roep, zal ik echter niet vragen naar volksverhuizingen in voorhistorischen tijd, maar naar de latere, bekende taalgeschiedenis. De vraag waarom het te doen is, luidt: zijn de verschijnselen in de jongere talen voortzettingen van hetzelfde proces, dat in het Oergermaansch heeft plaats gehad, of zijn zij iets anders? In het eerste geval zal de oorzaak ook dezelfde zijn, en dan vervallen niet alleen de psychologische verklaringen der romantiek maar ook de praehistorische der neoromantiek.

In het Oergermaansch vinden wij de volgende veranderingen der mutae:

A. *Klankverschuiving*:

1. aspiratie der tenues[1]): toename van luchtdruk, misschien ook sterker mondarticulatie, waardoor de sluiting langzamer in volledige opening overgaat.

---

[1]) Dit stadium is niet overgeleverd maar wordt door velen, naar mijn meening met recht, als overgangsstadium aangenomen. Als een sterk argument kan gelden de gelijke behandeling der tenues en der tenues aspiratae, voorts de omstandigheid, dat ook de zachte spiranten — evenals de scherpe — uit aspiraten zijn ontstaan.

2. verschuiving der zachte en scherpe aspiraten tot spiranten: toename van luchtdruk.

3. mediaverschuiving: toename van mondarticulatie en luchtdruk; verlies van stemtoon.

B. *Verner's wet*: toename van stemtoon, maar slechts onder bepaalde omstandigheden (dus beperkt).

Als karakteristieke eigenaardigheden der klankverschuiving openbaren zich: 1. vermindering van stemtoon (een heele groep (3) verliest hem, en in geen groep ontwikkelt zich een nieuwe). 2. vermeerdering van luchtdruk, en deels, daarmee direct samenhangend, versterking van mondarticulatie.

In het Hoogduitsch vinden wij:

A. *Klankverschuiving*:

1. tenuisverschuiving tot aspiraat (als oergerm. 1).

2. verschuiving van deze aspiraat tot spirans (als oergerm. 2. Een zachte aspiraat was er niet, kon dus ook niet verschoven worden).

3. mediaverschuiving (als oergerm. 3. Deze heeft, gelijk uit de geringere geographische uitbreiding blijkt, ook later plaats dan 1 en 2, evenals in het oergerm., waar het uit de behandeling van jongere geminaten als in ndl. *lok*, *huppelen*, hd. *schnitzen* blijkt).

B. Overgang van *þ* langs ð in *d*, d. i. overgang van een beperkt aantal toonlooze spiranten in tonende en daarna in mediae. Chronologisch van de gevallen onder A onderscheiden.

In het Skandinavisch:

A. 1. tenues worden harde aspiraten (als oergerm. 1).

2. de in het Deensch veelvuldig voorkomende uitspraak van *t* als affricaat (*ts*), een stap op den weg van oergerm. 2. (Zachte aspiraten waren en zijn er evenmin als in het Westgermaansch).

3. mediaverschuiving: de mediae worden stemloos (als oergerm. 3; ook later dan 1, zooals blijkt uit de geringere geographische uitbreiding).

B. Verzachtingen op Deensch gebied onder bepaalde omstandigheden (maar op groote schaal).

De overgang *þ* > *t* aan het begin berust op verschuiving van articulatieplaats en behoort dus niet hierbij [1]).

Beschouwen wij vooreerst de onder A genoemde overgangen, d. w. z. de veranderingen, die tot de germ. klankverschuiving behooren, en hunne correlaten in het hd. en het skand., dan blijkt, dat het oude proces zich in de jongere taal tweemaal herhaalt, en wel in hoofdzaak op volkomen gelijke wijze. De afwijkingen verklaren zich uit de verschillende consonantensystemen, die aan de verschuivingen onderworpen geweest zijn, en voorts uit het chronologisch verschil.

De belangrijkste afwijkingen vinden wij bij verandering 2, waar in de beide jongere talen de verschuiving der mediae aspiratae ontbreekt, omdat er geen mediae aspiratae waren. De tenues aspiratae, die secundair aanwezig waren — resp. zijn —, zijn in het hd. wel degelijk verder verschoven, ofschoon

---

[1]) De verandering bestaat in het terugtrekken van de tong. De interdentaal is supradentaal geworden, en daarbij ligt sluiting voor de hand, al is ze niet juist noodig.

het eindpunt niet in alle gevallen bereikt is; in het skand., waar deze aspiratae jonger zijn, is hun verdere verschuiving niet ver gevorderd maar wel begonnen.

Wat verandering 1 en 3 betreft, hier laten zich in de jongere dialecten chronologische verschillen constateeren, samenhangend met de positie der consonanten, verschillen, die misschien ook voor het oergerm. eenmaal bestaan hebben maar hier dan weer verloren gegaan zijn tengevolge van de consequente doorvoering der verschuiving. Voor de tenues onderscheiden wij in hoofdzaak de volgende posities: 1. aan het begin; 2. in het midden en aan het einde; 3. in geminatie. Hier wijken nu het hd. en het skand. van elkander af. In het hd. is de positie in het midden en aan het einde die, waarin de verschuiving het verst gegaan is – tot spirans; men moet dus aannemen, dat zij hier ook het eerst begonnen is. Aan het begin en in geminatie is slechts de affricaat bereikt. Anders in het skand. Hier is de verschuiving tot aspiraat aan het begin over de drie landen verbreid. Maar in het midden en aan het einde is dit niet het geval. Voor het de. mag men aannemen, dat in deze posities de verzachtingen ouder zijn dan de aspiratie; *p t k*, die tot tonende spiranten geworden waren, konden daarna niet meer aspiraat worden. In de weinige gevallen, waar de tenuis aan het einde bewaard is, – wanneer zij nl. een etymologische geminaat is, als bv. in *kat*, -- is geaspireerde uitspraak niet zeldzaam. Daarentegen is de geminaat in het midden van het woord niet geaspireerd: *flytte*, *hoppe*, *bakke* ('heuvel'). De verschuiving aan het begin is hier dus zonder twijfel de oudste.

Wat overgang 3, de mediaverschuiving betreft, bestaan de verschillen tusschen hd. en de. voornamelijk in het verschillende punt van uitgang. Voor het de. laat zich de positie, waarin de media voorkwam, precies bepalen, voor het hd. is dit moeilijker. In het oudere skand. komt de media voor aan het begin en in verdubbeling, en in beide gevallen heeft de verschuiving plaats. In het hd. loopen de dialecten niet alleen sterk uiteen, maar de behandeling van *b d g* is ook zeer verschillend; de overgang *d* > *t* heeft een ruimer gebied dan *b* > *p*, en deze ruimer dan *g* > *k*. Dit wijst op oude verschillen in de verdeeling van spirans en media. Maar zooveel is toch duidelijk, dat ook hier aan het begin en in geminatie de media het vroegst optrad, en dat althans in het Opperduitsch de 3 mediae verschoven zijn. Tusschen het skand. en het hd. bestaat verder nog deze overeenstemming, dat de mediaverschuiving over een enger gebied verbreid is en daardoor toont jonger te zijn dan de tenuisverschuiving. Van het oergerm. dat ook hier consequent is, wijken beide genoemde talen door deze beperking af.

Ons onderzoek bevestigt den nauwen samenhang tusschen de drie reeksen van verschijnselen ten volle, en wij hebben dus ook het recht, naar een gemeenschappelijke oorzaak te zoeken, die dan natuurlijk niet in de veranderlijke uitwendige geschiedenis der volken maar in het karakter der taal zelve gelegen moet zijn. Waar wij nu vinden vermeerdering van luchtdruk en verlies van stemtoon, daar is de eerste vraag, welke van deze twee dingen primair is. Meyer dacht het eerste; hij spreekt van een versterkten luchtstroom, die de stembanden uiteendrijft, en deze versterking van den luchtstroom schrijft hij aan zwaarder longenbeweging toe, die weer het gevolg

noet zijn van het bergen klimmen. Ik voor mij geloof niet aan zwaarder ongenbeweging maar meen, dat de grootere afstand der stembanden primair s. Daardoor werd bij gelijken aanvoer van lucht de luchtdruk in de mondholte van zelf sterker[1]), en op deze sterkeren luchtdruk kunnen de spieren op tweeërlei wijze reageeren: òf de mondarticulatie wordt versterkt, en de nedia wordt tenuis – wat in het de. nog niet geheel het geval is –, òf als le spanning dezelfde blijft, dan wordt de sluiting geopend, en men krijgt n plaats van de tenuis eerst een aspiraat, dan een spirans. Zóó bij de tenuisn aspirataverschuiving.

Aan die mindere spanning der stembanden kan men ook andere klankvergangen toeschrijven, en wel in de eerste plaats het optreden van ondisincte vocalen in zwaktonige syllaben, lang met behoud van een deel hunner kleur door mondarticulatie, maar ten slotte ook met verlies van deze.

Wat is nu de oorzaak van deze verminderde spanning der stembanden? Vij behoeven niet lang naar het antwoord te zoeken. Het is gelegen in het terke expiratorische accent van het Germaansch. In zekeren zin is het onjuist, an sommige talen een expiratorisch, aan andere een muzikaal accent toe te chrijven. Maar ook slechts in zekeren zin. Iedere syllabe in iedere taal heeft oowel haar expiratiedruk als haar toonhoogte, en zóó opgevat, heeft iedere aal een expiratorisch èn een muzikaal accent. Maar wat aan het accent van en taal zijn karakter geeft, is het terrein, waar de groote verschillen zich oordoen. Waar het verschil in expiratiedruk tusschen verschillende letterrepen sterk is, daar valt het expiratorisch accent in het gehoor, daar gaat et domineeren, daar wordt het een factor van invloed bij de verdeeling van len zin, daar wordt het van waarde voor de juiste opvatting der beteekenis van et gesprokene. Het expiratorisch accent kan zoodoende een rol spelen, die in en andere taal aan het muzikaal accent, d. w. z. aan de wisseling in toonoogte, toekomt, en het is ook denkbaar, dat in eene taal, waar het eerstenoemde accent zich sterk ontwikkelt, het een deel der functies van het aatstgenoemde overneemt. Wat zal dan het gevolg zijn? Dat het muzikale ccent verwaarloosd wordt. Het is er nog wel door de traditie, maar daar et voor den zin geen beteekenis meer heeft, treedt het op den achtergrond n kan langzaam uitslijten, zooals dan ook in de meeste Germaansche talen ebeurd is. De stembanden worden nog wel gespannen bij de vocalen en de temhebbende consonanten, maar aan deze spanning wordt minder aandacht esteed dan vroeger, toen zij ook voor woord- en zinsbetoning van waarde as. En het gevolg is vermindering, en in bepaalde gevallen verlies, van temtoon. De stembanden blijven hun bewegingen doen, maar het geheele nstrument is iets lager gestemd. Zóó is het in het Oergermaansch gegaan, n daar dit domineeren van het expiratorisch accent voortduurt en zelfs oeneemt, herhalen zich de verschijnselen. Het is dan ook begrijpelijk, dat et Deensch, waar de Skandinavische klankverschuiving het sterkst ontwikkeld s, ook die skand. taal is, die de minste toonbeweging kent.

---

[1]) Tegen de verbreide maar onjuiste meening, dat de expiratiedruk bij het spreken geheel f in de eerste plaats door de ademhalingsorganen geregeld wordt, polemiseert Jespersen reeds n 1904 in zijn *Lehrbuch der Phonetik* p. 115, onder verwijzing naar eene theorie van Forchammer van 1896.

Ik kom nu tot de verschijnselen, die ik voorloopig onder letter B heb samengevat en zal de vraag bespreken, of ook deze eene verklaring uit een gemeenschappelijk beginsel vereischen [1]).

Volgens Verner's wet treedt een tonende spirans op in plaats van een toonlooze, indien in het Indogermaansch de hoofdtoon niet onmiddellijk voorafging. In vele gevallen volgde de hoofdtoon onmiddellijk. Hoe is dat te verstaan? De stemtoon van den volgenden klinker deelt zich mee aan den voorafgaanden medeklinker. Hoe sterker de volgende klinker gestemd is, des te grooter is de kans, dat reeds bij den voorafgaanden medeklinker de spanning bereikt is, die noodzakelijk is, om aan dien medeklinker stemtoon mede te deelen. De klinker in questie moet dus hoogen muzikalen toon gehad hebben. Maar een *voorafgaande* klinker met indog. hoofdtoon had die uitwerking niet. Bij het slot van zulk een klinker was de spanning dus reeds verminderd; de klinker was gedaald. De overgang van scherpe spirans in zachte hangt dus samen met een muzikaal, niet met een expiratorisch accent. En daarom geloof ik, dat men niet behoeft te zeggen, dat Verner's wet ouder is dan de Germaansche accentuatie. Men kan zich zeer goed voorstellen, dat het Germaansch den sterksten druk op de eerste syllabe had, toen het Indogermaansche muzikale accent nog wisselend was, – en dit accent is voldoende voor Verner's wet. Een muzikaal hooge toon op expiratorisch zwaktonige syllabe komt ook later in het Germaansch voor; nog heden is dit o. a. het geval zoowel in de Zweedsche rijkstaal als in de dialecten.

Men moet zich dus de toonbeweging van een vorm als **baupa*, waaruit got. *baup* ontstond, aldus voorstellen: **baupa*; de stem daalde gedurende de eerste syllabe, en deze daling werd in de tweede lettergreep voortgezet. Daarentegen had **bupmĕ* (of **bupₑmĕ*), waaruit *bupum*, deze beweging: **bupmĕ* [2]). De stijging begon op de grens van *u* en *þ*. Die toonbeweging is vereenigbaar en was in het Oergerm. vereenigd met een decrescendo over het geheele woord **bup(e)mĕ*. Dit decrescendo heeft op den duur ook een neergaande toonbeweging ten gevolge gehad; alleen zóó verklaart zich de apocope van den slotklinker.

De opkomst van het Germaansche accent heeft men zich niet voor te stellen als een accentverplaatsing, want het oude accent, van een andere natuur dan het nieuwe, kan, gelijk wij zagen, zeer goed daarnaast bestaan. Een expiratorisch accent heeft, waar het opkomt, de neiging, de eerste syllabe te kiezen, want het berust op een overvloed van energie, die bij het spreken van het woord of de groep woorden verbruikt wordt. Kenmerkend voor het Germaansch is slechts het sterke op den voorgrond treden van zulk een expiratorisch beginaccent, dat waarschijnlijk in zijn beginselen reeds uit Indogermaanschen tijd dagteekent, – eene vraag, wier behandeling trouwens buiten ons bestek ligt. Het verlies van het oude accent is slechts een gevolg, dat langzaam intreedt, en misschien nog niet geheel volbracht is. Want er spreekt

---

[1]) Gemeen hebben zij, dat stemlooze medeklinkers stemhebbend geworden zijn.

[2]) Indien de vorm drielettergrepig was, waarover verschillende meeningen mogelijk zijn, dan had in het idg. de derde syllabe den – muzikalen – hoofdtoon. De stijging moet echter bij de tweede begonnen zijn; alleen zóó is de overgang *þ* > *ð* begrijpelijk.

eel voor, dat de hooge toon in Zweedsche eindsyllaben, waarover ik reeds prak, in vele gevallen een voortzetting van dit oude accent is.

Op Hoogduitsch – trouwens ook op Nederduitsch en Nederlandsch – ebied hebben wij hierboven als een schijnbaar analogon van Verner's wet enoemd den overgang van *þ* langs ð in *d*. Deze overgang heeft echter met ie wet niet meer gemeen dan het stemhebbend worden van een stemlooze pirans in stemhebbende omgeving. Met de toonbeweging van het woord eeft de overgang niets te maken; hij heeft ook in alle posities plaats. Hij taat eer op één lijn met den overgang van *f* in *v* in het Nederlandsch. De verdere ontwikkeling ð > *d* is een herhaling van den gelijken overang in het Westgermaansch. De *þ* staat in de jongere germ. talen in hooge nate aan wijzigingen bloot. In het hd. zijn in het algemeen bij de dentalen le veranderingen het sterkst. Maar ook het jongere Skandinavisch – behalve et IJslandsch – ruimt *þ* op; immers wij zagen, dat daarvoor *t* (*th*) optreedt.

Ten slotte moet ik nog iets over de Skandinavische verzachtingen zeggen: enues in het midden en aan het einde worden in het Deensch tot zachte piranten. Daarbij komen een reeks voorbeelden aan het einde van zwaktonige yllaben in het Noorweegsch en IJslandsch, daaronder reeds oude, als *iþ* oor *it*. Hier is zeker niet het optreden van den stemtoon primair; deze lijft zelfs tamelijk zwak, maar primair zijn de zwakke druk en de daarmee amengaande zwakke articulatie, het gevolg van het sterke verbruik van energie an het begin van het woord. Vandaar dan ook de bijna volkomen verluchtiging van vele consonanten. Het verlies van articulatie en druk heeft ier de ontwikkeling van eenigen stemtoon tot gevolg. Wij hebben hier dus net een verschijnsel te doen, dat samenhangt met het expiratorisch accent n de beginbetoning en dus nauwer verwant is met de klankverschuiving dan net Verner's wet, die juist op het oudere muzikale accent berust. Maar een aralel van de klankverschuiving is het niet. Het is een verschijnsel, dat echts op dezelfde laatste oorzaak terug te voeren is. Bij ons komt uit ezelfde praemisse – verlies van energie – juist een omgekeerd resultaat voor en dag: *brood* met *t*; verlies van stemtoon en dientengevolge verscherping er media.

Amsterdam. R. C. Boer.

ROMANTISCHES IN SCHILLERS DRAMEN.

Der 10. Band des *Goethe-Jahrbuchs* (1889) brachte unter dem Titel *Classiker nd Romantiker* einen kurzen aber gehaltvollen Aufsatz von Jakob Minor, er, manches mehr andeutend als ausführend, von dem Verhältnis Goethes nd Schillers zur Frühromantik auf Grund der Quellen ein Bild entwarf, das estimmt war, die landläufige Auffassung, als seien klassische und romantische Dichtung unvereinbare Begriffe, zu berichtigen. Minor ging dabei von der Frage aus, ob der Mißerfolg der *Propyläen* der romantischen Zeitströmung uzuschreiben sei. „Diese Meinung", sagt er (S. 215), „ist historisch nicht zu echtfertigen und darum falsch. In den Jahren 1798–1800, während welcher

Goethes Propyläen gleichzeitig mit dem Athenäum der Gebrüder Schlegel erschienen, bestand ein prinzipieller Gegensatz zwischen den Classikern und Romantikern überhaupt nicht, nur ein persönlicher zwischen Schiller und den Schlegel."

Zum Beweise dieser absichtlich so scharf gefaßten These führt Minor zunächst die Rezensionen W. Schlegels aus jenen Jahren an, die sich unbedingt auf den Standpunkt der ästhetischen Schriften Schillers stellten, mit welchem auch Goethe einverstanden war, und gegen die platte Natürlichkeit der Tageslitteratur energisch für eine idealistische, stilvolle Kunst eintraten. Sodann weist er auf den Briefwechsel Goethes und Schillers über epische und dramatische Dichtung hin, aus welchem erhellt, daß Goethe im wesentlichen die Ansichten Fr. Schlegels über die Grenzen von Epos und Drama teilte. So ergibt auch schließlich ein Vergleich zwischen den *Propyläen* und dem *Athenäum* „in den obersten Prinzipien" keinen Widerspruch, sondern die vollste Übereinstimmung; ja es zeigt sich, daß die Form der Kunstgespräche im *Athenäum* durch Goethes *Propyläen*-Aufsätze beeinflußt worden sei. Minor geht dann auf die romantische Verherrlichung der altdeutschen und altchristlichen Kunst über, welche seiner Meinung nach nicht als Beweis für die Gegnerschaft der Romantiker gegen die antikisierende Richtung angeführt werden könne. Der Tieck-Wackenrodersche Klosterbruder schwärme mehr für den „göttlichen Raphael", als für den altdeutschen Dürer, anderseits finde auch in den *Propyläen* die Kunst Raphaels neben der Antike „andachtsvolle Bewunderung." Der Gegensatz zwischen klassischem und romantischem Geschmack trete erst seit 1805 hervor in dem Bestreben der Romantiker, das „Malerische" der deutschen christlichen Kunst dem „Plastischen" der altheidnischen entgegenzusetzen. – Hier scheint nun doch Minor die Linien etwas zu verwischen. Es ist ja richtig, daß die Theoretiker der romantischen Schule etwa bis zur Auflösung des Jenaer Kreises in der Hauptsache, den „obersten Prinzipien", mit den Anschauungen Goethes und Schillers übereinstimmen. Dabei ist aber doch zu bedenken, daß es in der Kunst nicht nur auf die abstrakten Grundsätze, sondern auch auf das persönliche Temperament ankommt. Man könnte mit einer kleinen Variation sagen: „Duo cum dicunt idem, non est idem."[1]) Jene theoretische Übereinstimmung verhinderte nicht, daß die jungen Romantiker bei aller Hochachtung für Goethes Meisterschaft schon damals ihre eigenen Wege gingen. Im Gründungsjahr des *Athenäums* und der *Propyläen* wurde es an Fr. Schlegels *Lucinde* und Tiecks *Genoveva* offenbar, wie leicht die romantische Praxis es mit den „strengen Formgesetzen" nahm, und wie weit sich das Romantisch-Poetische von dem klassischen Schönheitsideal entfernte. Entwarf doch ein Jahr darauf der größte Sohn der Romantik, Novalis, seinen *Ofterdingen* als einen Protest gegen den *unpoetischen Wilhelm Meister*! Gewiß ein Beweis, daß man eben über das Allerwesentlichste im Grunde nicht einig

---

[1]) „Daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide," fordert Fr. Schlegel, und Schiller erklärt, im Reiche des Scheines dürfe dem Künstler nichts heilig sein als sein eigenes Gesetz. Die Ausdrücke klingen ähnlich und sind doch in ihrem Wesen so verschieden wie die Begriffe „Gesetz" und „Willkür", wie die Persönlichkeiten Schillers und Schlegels. (So Alt, *Schiller und die Brüder Schlegel* S. 68)

war. Auch Minors weitere Behauptung, der Kunstenthusiasmus Tieck-Wackenroders gelte weniger dem altdeutschen Meister als dem göttlichen Raphael, und sei der andachtsvollen Bewunderung Goethes für letztern wesensverwandt, beruht m. E. auf einer starken Verkennung der Tatsachen. Daß man von beiden Seiten in der Bewunderung für die großen Künstler der italienischen Renaissance zusammentraf, bedeutet nicht die Gleichheit der Kunstanschauungen; es kommt auf den Ausgangspunkt an: Goethe kam von den alten Heiden her, die andern vom Christentum – daß sie sich auf der Mittellinie begegneten, was ist damit erwiesen? Die Kunstschwärmerei der beiden Freunde, wie sie sich in den *Herzensergießungen*, den *Phantasien* und dem *Sternbaldroman* ausbreitet, ist ein Ausfluß modern-religiöser Sentimentalität. Für ihr Empfinden sind Kunst und Religion, d. h. Katholizismus, untrennbar, und was sie an den Schöpfungen Raphaels und Michel Angelos entzückt, ist der religiöse Gehalt, nicht das allgemein Menschliche, das Goethes Auge darin gewahrte. In wie hochtönenden Worten sie aber auch diese beiden Großen feiern, innigere Töne finden sie für den altdeutschen Meister mit seiner frommen Einfalt, seiner Schlichtheit und Treuherzigkeit. Das ist derselbe Kunstgeschmack, der sich anachronistisch in Tiecks *Genoveva* breit macht, und hier liegen schon die Anfänge jener Richtung, die später dem alten Goethe als „Nazarenertum" so widerwärtig wurde. Wir dürfen also sagen, daß der Konflikt zwischen klassischer und romantischer Poesie, trotz aller theoretischen Übereinstimmung, um 1800, wenn auch latent, tatsächlich vorhanden war. Der seit 1805 zutage tretende Bruch Goethes mit den Brüdern Schlegel ist ebensosehr auf persönliche als auf sachliche Gründe zurückzuführen. Mit Tieck hat ja der Alte von Weimar bis an sein Lebensende das beste Einvernehmen unterhalten, trotz der „katholisierenden" Tendenz seiner romantischen Jugendwerke; daß aber die Schlegel nach ihrem Abgang von Jena, Friedrich 1803 in der *Europa*, Wilhelm 1805 in dem *Schreiben an Goethe*, die theoretischen Folgerungen aus jenen dichterischen Ergüssen zogen, und sie ausdrücklich den in den *Propyläen* verkündigten Lehren entgegenstellten, das machte den Ärger Goethes gegen die Abtrünnigen rege.

Nach einigen flüchtigen Bemerkungen über das Verhältnis Goethes zu Schellings romantischer Naturphilosophie [1]) geht die Untersuchung auf die poetische Praxis der Klassiker und Romantiker über. Wechselwirkung zwischen Goethescher und romantischer Dichtung weist M. am 1. Teile des *Faust* nach, der bekanntlich eine ganze Reihe romantischer Motive und Formen aufgenommen, sowie am *Fragment* von 1790 und den Jugendfarcen Goethes, die ihrerseits wieder Tiecks dramatische Satiren beeinflußt haben. So wird auch die Kunstandacht des Klosterbruders auf die Kunstbegeisterung des jungen Goethe zurückgeführt, wie sie sich in *Künstlers Erdewallen und Apotheose* äußere (wobei vielleicht auch an die Verherrlichung Erwins von Steinbach zu erinnern gewesen wäre).

Minor kommt sodann auf die Frage, die uns hier besonders beschäftigen soll: inwiefern auch Schillers dichterisches Schaffen in jenen Jahren, die den

---

[1]) Dieser Punkt, sowie überhaupt das ganze Verhältnis Goethes zu den Romantikern, ist, auf Grund von Goethes Briefwechsel mit diesen, klar und gründlich dargelegt von Schüddekopf und Walzel im 14. Bande der *Schriften der Goethe-Gesellschaft* (1899).

Höhepunkt der Romantik bezeichnen, von dieser beeinflußt worden sei.[1]) Tiecks *Genoveva*, Dez. 1799 vollendet, wurde in dem Jenaer Kreise als ein hochbedeutendes litterarisches Ereignis mit Jubel aufgenommen und von den Genossen als die Verwirklichung ihres dramatischen Ideals gefeiert. Der junge Dichter durfte das Werk in Goethes Familienkreis vorlesen, und der Meister geizte nicht mit herablassenden Lobsprüchen[2]). Weniger günstig urteilte Schiller; persönlich war ihm der Verfasser nicht unsympathisch, wie aus dem Brief an Goethe vom 24. Juli 1799 erhellt, aber in seiner graziösen, leichten, häufig leichtfertigen Schriftstellerei vermißte er den Gehalt, das spezifische Gewicht. Schon 26. Sept. 1799 schrieb er an Körner mit Bezug auf den eben erschienenen 1. Band von Tiecks *Romantischen Dichtungen*, welcher den *Prinz Zerbino*, den *Getreuen Eckart* und den *Tannenhäuser* enthielt: „Tiecks Manier kennst Du aus dem *Gestiefelten Kater*; er hat einen angenehmen romantischen Ton und viele gute Einfälle, ist aber doch viel zu hohl und dürftig", und ganz im Einklang damit den 5. Jan. 1801: „Dein Urtheil über Tiecks *Genovefa* ist auch ganz das meinige; er ist eine sehr graziose, phantasiereiche und zarte Natur, nur fehlt es ihm an Kraft und Tiefe und wird ihm stets daran fehlen. Leider hat die Schlegelsche Schule schon viel an ihm verdorben, er wird es nie ganz verwinden. Sein Geschmack ist noch unreif, er erhält sich nicht gleich in seinen Werken und es ist so gar viel Leeres darinn." Daß übrigens Goethe trotz seiner Belobigung der *Genoveva* im Grunde mit dem Freunde einverstanden war, zeigt die ironische Wendung am Schluß des Briefes vom 5. Sept. 1798: „Den vortrefflichen Sternbald lege ich bei, es ist unglaublich, wie leer das artige Gefäß ist."

Mit Hinblick auf diese instinktive Abneigung Schillers gegen Tiecks romantische Dichtungen ist es nun eine merkwürdige Tatsache, daß auch er trotz seines Widerstrebens in den Bannkreis der von der *Genoveva* geschaffenen poetischen Atmosphäre gezogen wurde. Minor hat in dem hier besprochenen Aufsatze zuerst diese Tatsache für die *Jungfrau von Orleans* festgestellt, während er in der *Maria Stuart*, neben der „katholisierenden Tendenz", einige auffallende Anklänge an Golo-Szenen der *Genoveva* findet. Da diese kurzen Andeutungen, wie es scheint, wenig Beachtung gefunden haben, so dürfte es angezeigt sein, näher auf diese Frage einzugehen.

Stellen wir zunächst, was die *Maria Stuart* betrifft, die Tatsachen fest. Tiecks *Genoveva* entstand vom April bis November 1799, und erschien, mit *Melusina* und *Rothkäppchen* vereint, im 2. Bande der *Romantischen Dichtungen* Anfang 1800 (oder Ende Dez. 1799?). Schiller arbeitete an der *Maria Stuart* genau ein Jahr, vom Juni 1799 bis Juni 1800, aber mit mehreren längeren Pausen, u. a. vom Oktober bis etwa Mitte Dezember. Wir wissen, daß in den letzten Dezemberwochen der 3. Akt abgeschlossen und die ersten Szenen des 4. Aktes entworfen wurden. Es ist also möglich, daß diese Szenen, in

---

[1]) Minors Anregung hat noch nicht zu einer zusammenfassenden Darstellung von Schillers Verhältnis zur Romantik geführt. Die schon erwähnte Schrift von C. Alt, *Schiller und die Brüder Schlegel* (Weimar 1904) behandelt nur einen Ausschnitt, und zwar, wie Walzel in einer sehr lehrreichen und fördernden Rezension (*Euphorion* XII, 193) nachgewiesen hat, in durchaus ungenügender Weise. Walzel hat seitdem selbst zwei treffliche Aufsätze zu diesem Thema beigesteuert: „Schiller und die bildende Kunst" und „Schiller und die Romantik", die jetzt bequem nachzulesen sind in der Sammlung *Vom Geistesleben des 18. und 19. Jahrhunderts* (Leipzig 1911).

[2]) Sieh Biedermann, *Goethes Gespräche* I, 278; vgl. auch IV, 418.

deren Mittelpunkt Mortimer steht, unter dem frischen Eindruck der *Genoveva*-Lektüre entstanden oder umgearbeitet worden sind. In der Tat zeigen gerade diese Partien in der Situation und den Reden Mortimers auffallende Ähnlichkeit mit gewissen Golo-Szenen der *Genoveva*. Sieht man näher zu, so ergibt sich, daß überhaupt das Romantische in der *Maria Stuart* ausschließlich an der Person Mortimers haftet. Im Übrigen ist ja die *M. St.* wohl das am wenigsten romantische, man möchte sagen nüchternste, von Schillers Dramen. Im Gegensatz zu dem begeisterten Anteil, den er an den Helden seiner Jugenddramen nahm, hatte er sich schon beim Entwurf zum *Wallenstein* (1796) die größtmögliche Objektivität und Ruhe zum Ziel gesetzt. In diesem Sinne erachtete er es fast als einen Vorteil, daß er Wallenstein und seinem Unternehmen, bei welchem keine höhern Interessen im Spiele seien, kühl gegenüberstehe. In der Ausführung freilich trat die Sympathie des Dichters für die menschliche Größe seines Helden immer stärker zutage, und umhüllte der Sternenglaube den nackten Eigennutz seiner Pläne mit einem mystischen Schleier. Auch an die *Maria Stuart* trat Schiller mit dem festen Vorsatz heran, auf alles Rührselige, Abenteuerliche, Romanhafte, wozu die Geschichte der schönen unglücklichen Fürstin so reichlichen Anlaß bot, zu verzichten, und die tragische Wirkung nur durch die Handlung selbst zu erzielen. Es ist zwischen den Königinnen ein Kampf um reale Güter: Herrschaft, Macht, Glück, und er wird von beiden Seiten mit rein irdischen Mitteln: Gewalt, Trug, List, Verstellung geführt. In dem spannenden Ränkespiel zwischen Westminster und Fotheringhay liegt so wenig Ideales oder Romantisch-Poetisches, wie in den Schleichwegen kaiserlicher und Wallensteinscher Politik. Demgemäß erheben sich auch die „edleren" Charaktere: Paulet, Shrewsbury, kaum über das Niveau nüchterner Sachlichkeit. Wenn also auch Maria als die Unterdrückte, widerrechtlich Gefangene, von vornherein sympathischer erscheint, als ihre glücklichere Nebenbuhlerin, so hat sich der Dichter doch enthalten, das rein menschliche Interesse, das sie erregt, dadurch zu steigern, daß er ihr Haupt mit der Strahlenkrone des Glaubensmartyriums umgab, was sich die Romantik gewiß nicht hätte entgehen lassen. Aus diesem Grunde kann ich in der Beicht- und Kommunions-Szene des 5. Aktes, die soviel Anstoß erregt hat, keine „katholisierende" Tendenz erblicken: sie ist für den Dichter ein durch die Sachlage gegebenes, willkommenes Mittel, die Katharsis der Heldin auf der Bühne anschaulich zu machen. Jenes „Katholisierende" knüpft sich also, wie gesagt, durchaus an die Figur Mortimers, der ja auch der einzige romantische Charakter des Stückes ist. In ihm hat Schiller, während er selbst die künstlerische Ruhe wahrte, die romantische Schwärmerei für die Heldin gleichsam objektiviert. Das Bild des romantischen Jünglings schöpfte er, abgesehen von persönlichen Eindrücken im Verkehr mit den Jenaer Genossen, aus der Lektüre ihrer Schriften [1]). So ist jener sinnlich-geistige religiöse Kunstenthusiasmus mit seiner „prédilection d'artiste" für den Katholizismus nnd seiner Abneigung gegen die kahle Nüchternheit des protestantischen Gottesdienstes ein Hauptzug im Charakter Mortimers geworden. Zugleich aber verraten dessen Reden in der großen Szene I, 6 eine

[1]) Man lese bei Walzel nach (l. c. S. 59), wie genau Mortimers Schilderung sich an das *Athenäum*-Gespräch *Die Gemälde* anschließt.

exaltierte Sinnlichkeit, die auch in seiner schwärmerischen Verehrung für Maria durchklingt; zwar erblickt er in ihr eine Heilige, eine Märtyrin ihres Glaubens (V. 511—515), aber die Glut seiner Leidenschaft bricht besonders gegen das Ende der Szene (654—660) unaufhaltsam hervor. Und gerade von dieser Seite nähert sich die Mortimerfigur dem Typus Golo. Es liegt hier eine ähnliche Berührung vor, wie ich sie in dem Aufsatz *Goethe und Beaumarchais* für Figaro und Vansen angenommen habe: „wenn sich Verwandtes zum Verwandten findet", so zieht eine dichterische Gestalt die andere an. Die Konzeption der Mortimerfigur war natürlich — auch abgesehen von der Chronologie — unabhängig von Tiecks Schöpfung, da ja der Verschwörer notwendig zur Handlung gehörte. Aber sie war vermöge ihrer Anlage von vornherein gleichsam prädestiniert, in der Berührung mit Golo .... Funken aus ihm herauszuziehen, hätte ich fast gesagt .... ich meine: Elemente aus diesem Charakter aufzunehmen. Man denke: hier wie dort ein heißblütiger junger Phantast, ein Liebe- und Schönheitsdurstiger Schwärmer, dem die Obhut über eine von ihm abgöttisch verehrte schöne, edle Fürstin anvertraut wird, und der, durch ihre Gegenwart immer mehr entzündet, sie mit Liebesanträgen bestürmt .... mußte nicht Schiller von diesem Doppelgänger seines Helden, dem so viel reicher und tiefer ausgeführten Charakterbilde Golos zur Nachahmung angeregt werden? Denn, wie berechtigt jener Vorwurf der „Hohlheit und Leere" auch sein mochte, in einem Punkte war der junge Tieck seinem strengen Kritiker überlegen: das ist die intime Kenntnis der Irrgänge des romantischen Charakters und seiner wechselnden Stimmungen. Vom ethischen Standpunkte betrachtet mag Golo ein jämmerlicher Wicht sein, aber in der Geschichte des deutschen Dramas macht er Epoche. Seine litterarischen Vorfahren sind die wilden, leidenschaftlichen Knaben der Sturm- und Drangzeit, die, mit wunder Seele und zerrissenem Gemüt, das Zeichen frühen Todes auf der Stirne tragen, die edeln Jünglinge, die ein furchtbares Verhängnis zum Verbrecher gestempelt hat. Tieck hatte, selbst noch fast ein Knabe, diesen Typus aufgefaßt und auf Grund innerer Erfahrung und perverser Lektüre weitergebildet. So entstand sein *William Lovell.* Golo ist eine neue Abart desselben Genus; er stammt aus der Familie der edeln Verbrecher, aber bei ihm konzentriert sich alles auf die Liebesleidenschaft. Die Liebe ist sein Verhängnis, nicht jener hohe Trieb der „schönen Seele", wie ihn Schiller in seinem idealen Liebespaar Max und Thekla dargestellt hatte, sondern eine unwiderstehliche dämonische Naturmacht, die den sittlichen Willen untergräbt und vernichtet: „l'amour fatal" der französischen Romantik. Die Kunst, die Tieck in seinem *Lovell* geübt hatte, die Selbstzerrüttung des Individuums durch Leidenschaft, Phantastik und Grübelei zu schildern, kam auch diesem Charakterbilde zu gute, und, wie gesagt, es hat in der Litteratur Schule gemacht: man denke an Kleists *Schroffensteiner*[1]) und *Penthesilea*, an die traurigen Helden der romantischen Schicksalsdramen, an Grabbes *Herzog von Gothland.* Um nun wieder auf Mortimer zu kommen, so scheint mir, daß die krankhafte Steigerung dieses Charakters im 3. und 4. Akte zur Liebes-

---

[1]) Alle hier besprochenen Züge finden sich z. B. vereint in der Schroffensteiner-Szene II, 3, wo Johann die Anna durch seine Liebeswut erschreckt.

raserei, zum Schwelgen in sadistischen Gefühlen[1]), zur Wollust der Selbstvernichtung[2]) (ein wahrer Liebestod, in dem die irdische Maria sich mit der himmlischen vermischt), auf die Berührung mit dem Golotypus zurückzuführen ist. Die Parallelstellen in der *Genoveva* sind zahlreich; erwähnt sei nur, daß auch Golo in dem Bilde der Geliebten die Jungfrau Maria erblickt: in der Szene, wo ihm das Bildnis Genovevas gezeigt wird, redet er sie an: (S. 104—188)[3]): „Du Gottheit mir, gebenedeite Jungfrau", und später, im Gefängnis (S. 150—225): „Ich hätte mich geirrt, wenn ich dich für das Bild meiner Madonna hielt?[4])

Wie dem nun auch sei, mögen auch vielleicht die hier nachgewiesenen Übereinstimmungen zwischen der *M. St.* und *Genoveva* nicht unmittelbarer Einwirkung dieser auf jene, sondern der allgemeinen Zeitströmung und der Verwandtschaft der Stoffe zuzuschreiben sein, für die *Jungfrau von Orleans* ist eine solche Einwirkung zweifellos. Auch Walzel sagt aufs Bestimmteste: „Schiller wandelte in den Bahnen Tiecks" (S. 85). Berger allerdings erhebt in seiner Schillerbiographie (II 527 fgg.) lebhaft Einspruch gegen die Meinung, daß die *J. v. O.* durch Tiecks *Genoveva* veranlaßt, mithin als eine Nachahmung derselben zu betrachten sei. Er beruft sich auf das wegwerfende Urteil Schillers über Tieck, und meint, ein so beurteiltes Werk könne ihm nicht als Stilmuster gedient haben. Indessen ist hier nicht die Rede von einer absichtlichen Nachahmung, sondern von einer durch die Entwicklung des Dichters und die Zeitrichtung bedingten Wahl eines verwandten Stoffes, die dann weiter eine zum Teil unbewußte, jedenfalls absichtslose Anlehnung an das ältere Werk zur Folge hatte. Nimmt man dies nicht an, so müßte man mit Berger (S. 528) in der *J. v. O.* einer absichtliche „produktive Kritik" der *Genoveva* erblicken, was kaum wahrscheinlich ist. Zunächst ist die Anpassung des historischen Stoffes an Tiecks Legendendichtung offenbar: Schillers Heldin ist, wie Genoveva, eine Heilige, die infolge einer Liebeswerbung verleumdet, von den Ihrigen verkannt und ausgestoßen, in der Wildnis umherirrt, bis ihre Unschuld ans Licht kommt, und sie, von der Aureole des Märtyrertums umstrahlt, im Kreise der Ihrigen verklärt dahinscheidet. Von dieser ganzen Motivenreihe fand Schiller in der Geschichte der Jeanne d'Arc keine Spur: es ist alles aus der *Genoveva* entlehnt, allerdings mit der Umbiegung, daß die verhängnisvolle Liebesschuld hier der Heldin selbst zur Last fällt. Für die historische Rolle der Jungfrau als Kriegerin ergab natürlich die *Genoveva* keinen Anknüpfungspunkt (wenngleich auch hier ein gewappnetes Mädchen im Feldlager erscheint: Zulma, Abdorrahmans Geliebte); aber seltsamerweise hat sie eine der Genovevageschichte gleichlaufende

---

1) V. 2537—39: *Man schleife mich nach Tyburn, Glied für Glied*
Zerreiße man mit glühnder Eisenzange,
Wenn ich dich, Heißgeliebte, umfange —
2555—60: *Sie wollen dich enthaupten, diesen Hals,*
Den blendend weißen, mit dem Beil durchschneiden.

2) 2819—20: *Maria, heil ge, bitt' für mich*
Und nimm mich zu dir in dein himmlisch Leben!

3) Die erste Ziffer bezieht sich auf Tiecks *Werke*, die zweite auf Minors Ausgabe der *Genoveva* in Kürschners *Nationalliteratur*, 144, 1.

4) Vergl. dazu *M. St.* V. 501 fgg.

Kriegshandlung, mit welcher nun wieder in allen wesentlichen Punkten die Situation in der *J. v. O.* übereinstimmt: die Abwehr eines übermächtigen fremden Eroberer heeres, das die Gefilde Frankreichs überschwemmt (*J. v. O.* V, 5 fgg., *Gen.* S. 16–116), und zwar ist auch hier der dichterische Standpunkt gegeben, daß die Franzosen unter göttlichem Schutz, mit Hülfe von oben, gegen Gottes Feinde kämpfen. Dieses Zusammentreffen war so auffallend, daß Schiller sich förmlich gegen die Beeinflussung von seiten Tiecks hätte wehren müssen, um ihr nicht nachzugeben – was ja nach Bergers Ansicht nicht ausgeschlossen wäre. Dann hätte er aber auch den nach Shakespeareschem Muster lose aneinandergereihten, hin und her springenden Kriegsbildern der Genoveva ein nach klassischer Regel strenger geschlossenes Gefüge entgegengestellt. Aber im Gegenteil: er schloß sich der freien Technik Tiecks in der Darstellung von Schlacht und Kampf getreu an, und durchbrach damit das klassische Stilgesetz, in dessen engen Rahmen er noch die weitschichtigen modernen Staatsaktionen des *Wallenstein* und der *M. St.* gezwängt hatte. Auch die lyrischen Monologe der Jungfrau in Stanzen und in wechselnden Rhythmen mit Musikbegleitung sind offenbar durch das Vorbild der *Genoveva* beeinflußt.

Wie weit die Übereinstimmung in dem Aufbau der Kriegshandlung geht, mögen folgende Bemerkungen zeigen. Eingeleitet wird die Aktion durch die Ankunft des feindlichen Herolds, der im Namen seines Herrn Unterwerfung fordert oder Vernichtung androht (V. 1180—S. 29—127). Der geringschätzige Ton des Sendboten erregt den Zorn eines feurigen jungen Fürsten, bei Tieck der Herzog von Aquitanien, dem Schillers Bastard wie aus dem Gesicht geschnitten ist. Dem nächtlichen Überfall des fränkischen Lagers durch die Sarazenen (S. 122–202) entspricht der nächtliche Einbruch der Franzosen in das englische Lager (IV, 4). In beiden Mord und Brand und wilde Flucht auf der Bühne, wobei der Führer (Otho – Talbot) vergebens die Fliehenden aufzuhalten sucht. Darauf folgt bei Tieck Othos Tod auf dem Schlachtfelde entsprechend Talbots Tod in der Entscheidungsschlacht des 3. Aufzugs. Man halte diese beiden Szenen neben einander:

Genoveva S. 127—206.	*J. v. O.* III, 6.
Otho wird verwundet von Kriegern hereingebracht.	Talbot auf Fastolf gestützt und von Soldaten begleitet.
Hier laßt mich liegen, und geht ihr zurück.	*Hier unter diesen Bäumen setzt mich nieder,* *Und ihr begebt euch in die Schlacht zurück.*

Bei Tieck kommt Siegfried, bei Schiller Lionel hinzu: Abschied von den Sterbenden. An Othos resignierte Betrachtung über das Los des Kriegers der wie die Flamme in der Nacht (128–206): „Erst Glimmen, dann die Kohle, taube Asche zuletzt; so ist des Kriegers Leben auch", klingen von fern die Todesworte Talbots an: „Von dem mächt'gen Talbot, der die Welt mit seinem Kriegsruhm füllte, bleibt nichts übrig als eine Handvoll leichten Staubs." Nebenbei sei bemerkt, daß die düstere Vision des nächtlichen Lagerbrandes, die Othos Vergleich anregt, bei Schiller in dem Monolog Montgomerys (II, 6) durchschimmert. So mag auch vielleicht in der Szene zwischen

Johanna und Lionel (III, 10) eine Reminiszenz an die Werbung Aquitaniens auf dem Schlachtfelde um die schöne Kriegerin Zulma liegen:

Aquitanien 63—155 fgg.	*Lionel.*
Beruh'ge endlich dich, mein schönes Mädchen ...	*Unglücklich Mädchen, ich beklage dich ...*
Ermunt're dich ... mich hat die Schönheit überwältigt.	*Mich jammert deine Jugend, deine Sehönheit!*
Steh auf und folge mir in mein Gezelt.	*Wirf sie von dir (diese Waffen) und folge mir.*

In das Lager Karl Martells läßt Tieck einen „Unbekannten" hereinschneien (67—157), der in klappernden Terzinen dem Majordomus die Größe seines Sohnes und Enkels prophezeit. So verkündet Johanna (III, 4) dem König und Burgund den zukünftigen Glanz und Ruhm ihres Geschlechtes. Während aber der Unbekannte nach dieser Mitteilung abgeht, weil er nichts mehr weiß (!), verstummt Johanna deshalb, weil sie die kommende Zwietracht nicht enthüllen will. Sehr bezeichnend ist das Nachklingen von zwei dieser Terzinenverse bei Schiller in einem ganz andern Zusammenhang:

Genoveva S. 68—158.	*J. v. O.*
Doch mich trieb nie ein eiteles Verlangen.	*V. 400 Mich treibt nicht eitles, irdisches Verlangen.*
Dir blüht, Martell, das allerschönste Glück.	*V. 2137 Dir blüht gewiß das schönste Glück der Erden.*

Endlich wäre noch der „schwarze Ritter" Schillers zu erwähnen, um den sich noch heute die Gelehrten streiten [1]). Wenn dieser Dunkelmann nicht nur dem toten Talbot gleicht, sondern auch indertat der Geist Talbots ist, so muß es auffallen, daß Tieck ebenfalls seinen Otho, den wir auf dem Schlachtfeld haben sterben sehen, in Gestalt eines Pilgrims wiederkehren läßt (234, 266—292, 318), die Folgen seiner Jugendsünde wieder gut zu machen.

Aber auch in den zwei letzten Akten der *J. v. O.*, wo sich, nachdem Frankreich gerettet, das persönliche Schicksal der Heldin entscheidet, fehlen die Anklänge an die *Genoveva* nicht. Wie schon bemerkt, konnte auch ein Schiller im lyrischen Ausdruck der Seelenzustände, in der Stimmungsmalerei etwas von Tieck lernen. Das zeigt sich hier und da, wo der Dichter die Krisis im Innenleben Johannas zu schildern hatte: Schuldbewustsein und Angstgefühle, Heimweh, dann, nach der Verbannung in der Waldeinsamkeit, müde Resignation, fatalistische Ruhe. Ähnliche Vorgänge spielen sich auch in Golos Seele ab:

Golo.	Johanna.
204—267 Ich kann nicht jagen, ich bin müd' und matt.	*2855 Ich kann nicht bleiben, Geister jagen mich.*
237—294 Ich muß hier fort, Gespenster jagen mich.	
238—295 Ja, ich will hin, lang ängstigt mich ein Heimweh	*2934 fgg. Und eine Hirtin will ich wieder werden,*

[1]) Darüber R. M. Werner, Euphorion XII, 579.

Nach Siegfrieds Garten,
nach den schönen Lauben,
Nach all den Blumen, die
ich ehmals kannte.
Dann will ich auch das
Felsenthal besuchen,
Wo sie begraben, da ein
Haus mir baun,
Dort will ich wohnen und
auch dorten sterben.

285–293 Ich bin zufrieden, mehr
braucht nicht der Mensch.

168–239 Kommt der Morgen nicht
nach der fürchterlichsten
Nacht wieder? Schon einige
Mal dacht' ich: die Sonne
kann nun nicht mehr auf-
gehn; und dennoch kam sie
mit ihrer ernsten Klarheit
wieder.

Wie eine niedre Magd will ich
euch dienen,
Und büßen will ich's mit der
strengsten Buße,
Daß ich mich eitel über euch
erhob.

3129 Der Mensch braucht wenig.

3193 Siehst du dort die Sonne
Am Himmel niedergehn? So
gewiß
Sie morgen wiederkehrt mit
ihrer Klarheit,
So unausbleiblich kommt der
Tag der Wahrheit!

Überblickt man dies alles, so muß man zugeben, daß hier nicht ein zufälliges Zusammentreffen, sondern eine tiefgehende Einwirkung vorliegt. Schiller muß die Genoveva doch recht gründlich gelesen haben: daß sie seine dichterische Phantasie befruchtet hat, steht außer Frage.

Damit ist jedoch der Einfluß der Romantik auf Schillers dramatische Dichtung nicht erschöpft. Walzel hat schon (S. 86 fg.) bemerkt, daß die Zeitgenossen auch in der *Braut von Messina*, trotz ihrer klassischen Form, ein „romantisches Glaubens- und Kunstbekenntnis Schillers" erblicken konnten. In diesem Sinne weist er wieder auf die seltsame Mischung von antiken und modernen Lebensformen, auf die romantische Szenerie, auf die Schicksalstragik, in welche „eine Fülle romantischer Lieblingsmotive, wie Vererbung und dumpfe Schicksalsmacht" verwoben sei, und erinnert an Fr. Schlegels *Alarcos* (1802), der in ähnlicher Weise Antikes und Modernes, Sophokles und Calderon zu amalgamieren versucht hatte. Was indessen die dramatische Technik betrifft, so rückt die *Br. v. M.* mit ihrer strengen Geschlossenheit und ihren antiken Chören weit von dem *Genoveva-* und *Oktavian*-Typus ab. Auch der Stil ist insoweit einheitlich, daß die lyrischen Ergüsse dem Chor zufallen, und der dramatische Dialog sich immer auf gleicher Höhe im feierlichen Schritt des jambischen Fünffüßlers oder Trimeters hält. Durchaus romantischen Charakter hat nur der lyrische Monolog Beatrices in der Gartenszene (V. 981 fgg.), der mit seinen Stanzen und vierfüßigen Trochäen an den zweiten Monolog Johannas erinnert. Bei genauerer Analyse erweist sich freilich auch der Stil der *Br. v. M.* als eine kunstvolle Legierung antiker Würde und Einfalt mit moderner manchmal preziöser Rhetorik, wie schon Ludwig richtig gesehen hat. Immerhin ist diese Stilmischung das ganze Stück hindurch gleichmäßig ausgehalten und beeinträchtigt keineswegs die konsequente Charakterzeichnung. Dasselbe gilt von *Wallenstein* und *Maria Stuart*, die überhaupt unter Schiller

klassischen Dramen den reinsten Stilcharakter zeigen. In *Piccolomini* und *Wallensteins Tod* ist es dem Dichter durchaus gelungen, den idealisierenden Stil des hohen Dramas mit individueller Charakteristik zu verbinden, und zu einem harmonischen Ganzen zu verschmelzen. Wallenstein, der mächtige hochfliegende Geist, Questenberg, der feine schlaue Diplomat, die Generale bis zu Tiefenbach herab, Terzky e. t. q., sie alle sind durch eine sorgfältig abgestufte Sprache so glücklich charakterisiert, daß nur selten Einer aus der Rolle fällt, unter das allgemeine Stilniveau herabsinkt, oder sich in zu hohe Sphären versteigt. Noch einheitlicher ist der Stil der *Maria Stuart* mit seiner durchgängig dem höfischen Milieu angepaßten glatten, mitunter gezierten Eleganz, die auch vornehme Würde nicht ausschließt. Hier ist der nivellierende Einfluß des französischen klassischen Dramas nicht zu verkennen, dessen gemessene, etwas stelzende Diktion sich schon im *Don Carlos* und in gewissen Szenen des *Wallenstein* (Questenberg, Herzogin) ankündigt. Anders aber verhält er sich mit den beiden Dramen, in welchen Schiller, der romantischen Zeitströmung nachgebend, zur freien Technik nach Shakespeareschem Muster überging: die *Jungfrau von Orleans* und *Wilhelm Tell.* Hier hat das Schwanken des Dichters zwischen klassischem und modernem Geschmack eine gewisse Stillosigkeit gezeitigt, die, vielleicht den Zeitgenossen weniger fühlbar, für unser Empfinden sehr störend wirkt. Der Dichter des *Alarcos* wandelte, wie gesagt, in denselben Bahnen, und die ganze Spätromantik folgte seinem und Schillers Beispiel, was dann schließlich zu der Stilverwilderung der Schicksalstragödie führte, die Platen so ergötzlich im *Romantischen Oedipus* und in der *Verhängnisvollen Gabel* geißelte.

Man hat diese bunten Stilflitter in Schillers Dramen wohl mit dem Aufsetzen von künstlichen Lichtern in einem Gemälde verglichen, die man entfernen könne, ohne die Gesamtwirkung zu beeinträchtigen. So oberflächlich ist aber der Schaden nicht, denn auch die Wahrheit der Charaktere hat bedenklich darunter gelitten. Zwar, wenn Johanna d'Arc einmal dem Erzbischof die Geschichte ihrer Berufung im Tone eines einfältigen frommen Landmädchens erzählt, dann aber wieder die begeisterte, von biblischem Pathos durchglühte Sprache einer Prophetin redet, so ist das ganz ihrer bescheidenen Herkunft, wie ihrer göttlichen Inspiration gemäß, an welche wir doch glauben sollen. Wenn sie aber in den Montgomery-Szenen als eine Art Kriegsfurie erscheint, die durch einen Vertrag mit „dem Geisterreich, dem strengen unverletzlichen" verpflichtet ist, „mit dem Schwert zu töten alles Lebende, das (ihr) der Schlachten Gott verhängnisvoll entgegenschickt", wenn sie, außer andern griechisch-heidnischen Phrasen, hier und anderwärts von dem „unentfliehbaren Geschick" spricht, dem sie, wie alle, unterworfen sei, so mutet uns dieser antike Aufputz wie eine Verzerrung ihres Charakterbildes an, wofür uns die poetische Schönheit ihrer Rede nicht entschädigen kann. Von dem Landmann Bertrand und seinen homerischen Schilderungen brauchen wir nicht zu reden: „der fürchterliche Salisbury, der Mauern-Zertrümmerer", die „herdenmelkenden Holländer" und die sonstigen homerischen Stilblüten können ohne Schaden für das Ganze gestrichen werden.

Auch dem *Tell*drama hat diese unpassende Idealisierung des Stils geschadet. Der Charakter des Helden ist von dem Dichter mit Bedacht und Sorgfalt

nach der Natur gezeichnet: wie er der politischen Aktion fern bleibt, so ist ihm auch jedes höhere Pathos fremd, er spricht wenig, einfach, etwas nüchtern, gern in Sentenzen, ganz ein Mann des Volkes. Daß dieser Mann nun vor der entscheidenden Tat, um seinen Entschluß vor sich selbst und dem Publikum zu rechtfertigen, einen wort- und bilderreichen Monolog sprechen muß, in welchem jedes Substantiv sein obligates epitheton ornans erhält, das dürfte auch mehr dem hohen Dramenstil, als dem Charakter zu Liebe geschehen sein. Das Schlimmste, was uns Schiller dabei zumutet: die „Milch der frommen Denkart" in Tells Busen, die der Landvogt in „gährend Drachengift" verwandelt habe, scheint auf einer Kombination von zwei Stellen aus Shakespeares *Macbeth* zu beruhen. Sie finden sich in der Szene I, 5, wo die Lady, wie Tell bei Küßnacht, über ihrem Mordplan brütet: „Yet do I fear thy nature", redet sie den abwesenden Gatten an „it is too full o' the *milk of human kindness*" .... und weiter, indem sie sich selbst Mut macht: „Come, you spirits that tend on mortal thoughts, unsex me here, And fill me, from the crown to the toe, top-full Of direst cruelty! make thick my blood .... Come to my woman's breasts, and *take my milk for gall*" .... Also die Milch ihrer Brüste ist zu Galle geworden; das hat nun Schiller mit der Milch der frommen Denkart kombiniert, wobei die im Munde einer Frau natürliche Metapher in die Brüche gegangen ist. Wie in diesem Monolog, so verrät auch in der Parricidaszene der pathetische Ton von Tells Rede, daß dieser Auftritt nicht aus der notwendigen Entwicklung des Charakters erwachsen, sondern äußerlich angeklebt ist. Noch an einer anderen Stelle ist eine Reminiszenz aus Shakespeare dem Dichter verhängnisvoll geworden, nämlich IV, 1, wo der Fischer Ruodi angesichts der Wut der Elemente in Exclamationen ausbricht, die fast wörtlich aus „King Lear" III, 2 entlehnt sind:

Lear.	*Fischer.*
Blow, winds, and crack your cheeks! rage! blow!	*Raset ihr Winde, flammt herab, ihr Blitze,*
You cataracts and hurricanes, spout	*Ihr Wolken berstet, gießt herunter, Ströme*
Till you have drench'd our steeples, drown'd the cocks!	*Des Himmels, und ersäuft das Land.*
. . . . .	
Crack nature's moulds, all germens spill at once.	*Zerstört im Keim die ungeborenen Geschlechter!*
That make ingrateful man!	

Es ist kaum nötig, zu bemerken, wie psychologisch wahr beim König Lear diese aus den innersten Tiefen eines zerrütteten Gemütes hervorbrechende Raserei ist, und wie falsch dieselben Worte im Munde des einfachen Fischers klingen, der überdies an der Handlung persönlich gar nicht beteiligt ist!

Solche Betrachtungen mögen einem Genius wie Schiller gegenüber respektlos erscheinen, seiner Größe tun sie keinen Abbruch. Sie zeigen nur, daß auch er in seinem Ringen nach dem dramatischen Ideal von der großen Gährung der romantischen Zeit ergriffen wurde, und daß sein allzufrüher Tod ihn vor der Vollendung hinweggerafft hat.

Utrecht. FRANTZEN.

OVER HET SPEL *GRANIDA*.

Over het drama *Granida* is al veel geschreven, maar het laatste woord zal nog niet zoo spoedig komen. Zoo is er b.v. in het gedrag van een der hoofdpersonen iets dat men niet gemakkelijk kan begrijpen. Die hoofdpersoon, die toch blijkbaar door den dichter is voorgesteld als iemand van een voortreffelijk karakter, doet iets waartoe men hem niet in staat zou achten, iets wat de gewone lezer een laagheid zal noemen. Hoe men ook redeneert, de beteekenis van die daad is niet weg te redeneeren. Men heeft gevraagd, of misschien het zedelijk gevoel van Hooft tijdens zijn verblijf in Italië zóózeer was achteruitgegaan, dat hij zelf het slechte van die daad niet meer kon beseffen. Doch men heeft een strict antwoord op die vraag moeilijk gevonden. De jongste uitgever van het stuk, de heer van den Bosch, stelt het vraagstuk in een anderen vorm. Hij is van meening, dat Hooft niet zelf het drama heeft ontworpen; dat Hooft alleen in het Nederlandsch heeft uitgedrukt wat hij had gevonden in een andere taal; dat men dus uit het drama zoo weinig mogelijk moet willen afleiden omtrent het karakter van Hooft zelf. Stellig zal men mogen zeggen, dat Hooft in die soort van poëzie een zeker aesthetisch genoegen had, maar het is niet uit te maken, in hoeverre hij de zedelijke of onzedelijke strekking daarvan voor zijn verantwoording geliefde te nemen.

En voor die meening had de heer van den Bosch eenige reden. Want immers, zooals men weet, de heer Bolte heeft een Engelsch drama aangewezen [1]), waarin de personen wel andere namen hebben dan in *Granida*, maar waarvan de inhoud toch met dien van *Granida* eenigszins overeenkomt. En bovendien heeft de heer Bolte een tekst uitgegeven van later tijd, ook in het Engelsch, zijnde een korte samenspraak tusschen twee personen, die *Diphilo* en *Granida* heeten [2]). Het drama van Hooft staat blijkbaar in eenig verband met andere drama's elders, en wellicht is het een navolging. Doch men heeft geen stuk kunnen vinden dat door Hooft blijkbaar zou zijn vertaald, en men weet dus niet, in hoeverre het beloop van de handeling met al haar bijzonderheden door hem zelf is geconstrueerd. Het moge mij vergund zijn enkele gissingen aan Uw oordeel te onderwerpen [3]); want meer kan ook ik niet geven.

De handeling heeft plaats aan het hof van Perzië. Daar regeert een machtig koning, wiens naam niet wordt genoemd. Hij heeft een dochter, Granida: die naam is in de geschiedenis niet bekend. In een samenspraak tusschen de twee hoofdpersonen, die Hooft schreef drie jaren nadat hij zijn drama had geschreven, wordt deze prinses genoemd

Persische' Infante, bloem wt Cirus edel aêren
Gesproten . . . .

De koning en zijn dochter behooren dus tot de Oud-Perzische koningsfamilie. Bedoelt Hooft nu soms, dat het stuk speelt in het oude Perzische rijk van vóór Alexander den Groote? Dat kan hij niet bedoelen, want een van de minnaars der Prinses is de zoon van den machtigen koning der

---

1) *Mucedorus.*
2) Zie *Tijdschr. v. Ned. Taal- en Letterk.*, X, 286 (a°. 1891).
3) Dit opstel is op 5 Nov. 1915 voorgelezen in een vergadering van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde.

Parthen, wat dus een veel lateren tijd ondersteit. Maar toen de Parthen een machtig rijk bezaten, was het eigenlijke Perzie met vele andere landen daaraan zoogoed als onderworpen; en het is dus zeer vreemd, dat hier een koning van de Perzen en een koning van de Parthen als nagenoeg gelijk in rang worden voorgesteld. En al is men nu op dit oogenblik omtrent de geschiedenis van die rijken beter ingelicht dan Hooft het in 1605 kon wezen, in elk geval kan men zeggen dat Hooft niet door zijn lectuur van historieschrijvers kan hebben gemeend, dat op één zelfde oogenblik een machtig koning der Perzen en een machtig koning der Parthen naast elkander regeerden. Dat gegeven in het stuk is dus phantastisch, en waarschijnlijk heeft Hooft het niet zelf bedacht. Althans in eene novelle van Giraldi, die men in verband met *Granida* wel genoemd heeft, komt hetzelfde voor: een koning van Perzië wil zijn dochter geven aan een prins van Parthië. Giraldi overleed in 1573, en derhalve werd reeds vóór Hooft gebruik gemaakt van die namen, wanneer men in een verhaal twee naburige koningen noodig had.

Dat Hooft zijn schema inderdaad van een ander ontving, moet men ook om andere redenen gelooven. Een tweede minnaar van Granida is een Perzisch edelman, die, zooals hij zegt, den Perzischen koning tot „oppervoocht" heeft, en onder het oppergezag van den koning zijn „bijsonder volck" regeert: blijkbaar dus een stadhouder, een satraap. Zijn naam is *Tisiphernes*. Maar indien Hooft zelf dien naam had gekozen, zou hij dan niet hebben geschreven *Tisaphernes*? Want zoo immers heette een der meest bekende Perzische landvoogden. Ook Hooft wist dat, want in de aan het stuk voorafgaande inhoudsopgave noemt hij den man tot vijf maal toe *Tisaphernes*. Zóó noemde hij hem onwillekeurig, maar in het stuk zelf schrijft hij *Tisiphernes*; mij dunkt het moet zijn doordat die vorm hem in zijn voorbeeld gegeven was.

De Parthische prins heet *Ostrobas*. Ik geloof niet dat Hooft dien naam in eenig historiewerk zoo heeft gevonden. En toch is die naam niet een klank zonder zin. Want de Perzische koningsnaam *Chosrew*, die ook voorkomt in den naam van Parthische koningen, wordt in het Grieksch o. a. *Χοσρόης* en *Ὀσρόης*. De vorm dien men in Latijnsche teksten het meest vindt is *Cosdroes*, doch men vindt ook *Osdroes* en *Ostroes*, b.v. in een plaats uit het leven van keizer Hadrianus van Aelius Spartianus, waar de tekst van Jordan en Eyssenhardt geeft: „inuitato etiam Osdroe rege Parthorum", en waar de andere vormen in de varianten worden vermeld [1]). Nu is *Ostrobas* toch stellig ontstaan uit *Ostroes*. Waar die vorm het eerst is gebruikt weet ik niet. Maar Hooft heeft hem blijkbaar niet zelf geheel verzonnen, en evenmin heeft hij den vorm *Ostrobas* gevonden in een door hem gebruikte editie van het leven van Hadrianus: men vindt *Cosdroes* zoowel in de uitgave van Casaubonus van 1603, als in die van Erasmus van 1517; en een van die twee zou Hooft kunnen hebben gebruikt. Is het niet waarschijnlijk, dat hij *Ostrobas* evenals *Tisiphernes* heeft uit het stuk dat hij zal hebben nagevolgd?

De derde minnaar van de prinses is de herder Daifilo. Het kan wel niet anders of hier is bedoeld de zeer bekende Grieksche naam *Δίφιλος*, in den geromaniseerden vorm *Difilo*, zooals de herder dan ook heet in het hierboven

---

[1]) Cap. 13.

genoemde Engelsche fragment. Indien Hooft geheel uit zich zelf dien naam had gekozen, zou hij dan niet den zuiveren vorm hebben gebruikt? Ook hier zou men denken dat, hoe ook, zijn voorbeeld hem aanleiding heeft gegeven tot die zonderlinge verminking. Men zou het dan voor waarschijnlijk moeten houden, dat reeds in het oorspronkelijke stuk naast dien voornaamsten minnaar Daifilo twee andere minnaars optraden, Tisiphernes en Ostrobas.

Bij dergelijke stukken kan men verschillende typen onderscheiden. Men neme b.v. het spel van Griane van Bredero. Griane, de dochter van den „Keyser van Konstantinopolen" wordt ten huwelijk gevraagd door een „Prinse van Hongerijen". De Keizer wil hem zijn dochter geven, maar deze bemint een edelman uit Macedonië. Zij geeft aan die liefde toe tegen den wil van haar vader, en het drama laat ons de droevige avonturen zien die zij nu moet beleven. Dat zij metterdaad den eenen minnaar verkiest boven den anderen, behoort tot de expositie, tot de inleiding van het stuk; de eigenlijke inhoud bestaat in de verdere lotgevallen die hier, na lange jaren van beproeving, en slotte nog gunstig afloopen. Een dergelijk geval, maar zonder gunstigen afloop, geeft de reeds genoemde novelle van Giraldi, die door den schrijver ook bewerkt is in een treurspel. Orbecche is de dochter van een koning van Perzië. Zij wordt ten huwelijk gevraagd door den Prins van Parthië, en haar vader keurt het aanzoek goed. Maar zij bemint een Armeniër, en trouwt met hem in het geheim. De vader ontdekt dit, en zij vlucht met haar man en hare twee kinderen, juist zooals Griane en haar minnaar zich door de vlucht trachten te redden. Negen jaren leeft Orbecche in de ballingschap, dan laat zij zich door een list van haar wraakzuchtigen vader overhalen om terug te keeren, en het drama vertoont al de ijselijkheden die van deze terugkomst het gevolg zijn. Zooals men ziet, zijn deze twee stukken gelijk van opzet; maar het tweede is een treurspel, het eerste loopt nog goed af.

Tot een ander type behooren die stukken, die niet beginnen maar die eindigen met het begunstigen van den eenen minnaar, zóó dat het huwelijk met den waardigsten aan het slot komt. Hier wordt het stuk gevuld met den strijd tusschen de twee minnaars, waarbij dan natuurlijk hij die in den beginne vernauwernood in aanmerking schijnt te komen, ten slotte de waardigste blijkt te zijn. Tot dit welbekende type behoort onder de drama's der zestiende eeuw het drama *Mucedorus* [1]), dat de heer Bolte het eerst met *Granida* in verband heeft gebracht. De koning van Aragon heeft zijn dochter beloofd aan een voornaam edelman, die echter geen blijken geeft van dapperheid, wanneer hij zijn aanstaande vrouw moet redden uit een gevaar. De taak van haar te beschermen laat hij over aan een herder, die door zijn gedrag de liefde der prinses wel moet winnen, te meer daar hij door den edelman zeer onedelmoedig wordt behandeld. Wanneer de herder de prinses ten slotte bevrijdt uit de macht van een wildeman die haar in een bosch gevangen houdt, moet de bruigom zijn minderheid erkennen. Maar nu blijkt, dat de herder een prins van Valencia is die zich heeft vermomd, om op die wijze in de nabijheid te kunnen zijn van het meisje dat hij wilde veroveren.

Over de gelijkenis tusschen *Mucedorus* en *Granida* is al vaak gesproken,

---

1) Zie *Old English Plays* ed. Hazlitt, vol. VII.

maar niet eenstemmig. De heer Bolte neemt aan[1]) dat Hooft het drama *Mucedorus* heeft gekend, en het „für den feineren Geschmack der Kenner italienischer Modedichtung bearbeiten wollte". Hooft nam dus volgens hem het gegeven van de koningsdochter met twee minnaars, den wildeman maakte hij tot een derden minnaar, en hij verving alle grappen en platheden van het Engelsche stuk door passages waarin het landleven wordt verheerlijkt. De voornaamste verandering was echter, dat hij zijn held „wirklich aus dem Schäferstande hervorgehen und zum Fürstenberufe heranreifen liess". Maar het is toch wel wat sterk, het Hollandsche stuk eene „Bearbeitung" te noemen van het Engelsche. Wie de beide stukken heeft gelezen, zal zeker eenige overeenkomst niet miskennen. Maar de personen die elkaars weerga heeten te zijn, verschillen nogal veel. Mucedorus is anders dan Daifilo, Tisiphernes anders dan Segasto, Ostrobas anders dan de Wildeman. Wat in het eene stuk gebeurt, gelijkt maar zeer in het algemeen op de gebeurtenissen in het andere. De heer Kalff neemt dan ook aan, dat Hooft wel zijn stof door *Mucedorus* heeft gekregen, maar dat hij die naar zijn eigen ingeving heeft bewerkt[2]). Ook de heer van den Bosch ziet het groote verschil; en hij wil onderstellen, dat er een Engelsch, een Fransch of een Italiaansch drama is geweest, bewerkt naar *Mucedorus*, en dat het voorbeeld is geweest van Hooft. Hij wil dus tusschen de twee zeer verschillende stukken een overgangsvorm aannemen. Het zij mij vergund te zeggen, langs welken weg ik heb getracht naar een oplossing te zoeken.

Ik heb gezegd, waarom de namen *Ostrobas*, *Tisiphernes* en *Daifilo* er voor kunnen pleiten, dat Hooft ze in zijn voorbeeld heeft gevonden. Ik wil nu voorloopig onderstellen, dat in dat oudere stuk inderdaad de aldus genoemde personen optraden; maar in hoeverre de situatie in dit stuk overeenkwam met die in *Mucedorus*, en in hoeverre de rol van Mucedorus heeft geleken op die van Daifilo, dit wil ik voor het oogenblik in het midden laten. Zal nu die Daifilo in het voorbeeld van Hooft, evenals in het stuk van Hooft zelf, reeds een echte herder zijn geweest? Of was hij, zooals in *Mucedorus*, eigenlijk een prins? Dit is inderdaad een vraag van belang.

De auteur — wie dan ook — die van Daifilo een echten herder maakte, week daarbij zeer van de traditie af. Aan het slot van het stuk vindt de koning van Perzië het goed, dat zijn dochter, de kroonprinses, trouwt met iemand van lage afkomst, en hij bepaalt zelfs dat die echtgenoot door het huwelijk in de koninklijke waardigheid zal deelen; immers hij zegt:

Sij liet om uwentwil het overladend rijck,
Besit het nu met haer voortaen min commerlijck;
Dits mijne, dits de wil der Goden wijs van rade.

En men heeft inderdaad het recht deze woorden in een stricten zin op te vatten. Want ook in andere passages van het stuk wordt aangenomen dat hij die met Granida trouwt, tevens koning zal worden. Tisiphernes b.v. zegt, dat hij aandringt op een beslissing:

Op dat de Persen sien, wie, als des Conings dagen
Verloopen sullen sijn, de groote croon sal dragen.

---

1) In het voorbericht van zijne uitgave van de door Tieck bewerkte vertaling (Berlijn, 1893).
2) *Ned. Letterk.*, IV, 205.

En Ostrobas zegt, wanneer hij met Tisiphernes zal gaan vechten:

Het rijck en de Princes sij des verwinners prijs.

Er is dus geen sprake van, dat Granida zou komen in den toestand waarin men vóór 1600 b.v. Maria Stuart had gekend, en waarin later o. a. koningin Victoria en onze eigen koningin Wilhelmina gekomen zijn. Neen, de gemaal van de koningin wordt hier koning; en wanneer de prinses trouwt met den herder, wordt ook aan hem de koninklijke macht beloofd. Maar zelfs al werd hem die macht onthouden, al werd hij niets dan gemaal van de koningin, dan zou men nog zeggen, dat de oude koning waarlijk niet een groote aristocraat is, dat hij zich geheel schijnt te vereenigen met het denkbeeld van een natuurlijke gelijkheid van alle menschen.

Men zal zeggen dat deze onkoninklijke opvatting van weinig belang moet worden geacht in een zoo onrealistisch stuk. Maar vindt men die opvatting dan in andere dergelijke stukken uit dienzelfden tijd? Mij dunkt van niet. Terecht heeft de heer Kalff opgemerkt, dat *Granida* geen eigenlijke pastorale is [1]): het stuk speelt niet onder herders, maar aan een hof; de personen zijn geen herders, behalve dat één van de hoofdpersonen wel een herder is. Maar zelfs in zuiver pastorale stukken komt verschil van stand in aanmerking. In den *Pastor Fido* zegt het orakel, dat de plaag van Arcadië eerst zal ophouden, wanneer twee bewoners die beiden van goden afstammen, een huwelijk met elkaar aangaan: Silvio en Amarilli, die daartoe bestemd zijn en die Arcadië zullen redden, behooren tot een hooger stand dan de andere personen. En het is ook niet onnatuurlijk dat in deze drama's, die dikwijls ten behoeve van een vorstelijk auditorium werden geschreven, een aristocratische opvatting voor den dag komt. Nog veel natuurlijker is die opvatting in romantische drama's waarin vorsten en edelen voorkomen, en waarin het voorrecht van edele hoedanigheden gewoonlijk met dat van hooge geboorte is vereenigd. De helden daarin treden soms op in een vermomming, maar vroeger of later in het stuk blijkt, dat hun voortreffelijke daden niet door personen van een geringen stand zijn volbracht. Wel komt het voor, dat prinsessen, getroffen door het edel gedrag van hare minnaars, zich laten winnen en verklaren dat zij naar stand niet vragen; maar wanneer het zóó ver is, kan de minnaar gewoonlijk de geruststellende verzekering geven of laten geven, dat hij niet van een minderen stand is dan zijn aangebedene.

Wanneer Mucedorus zijn prinses uit allerlei gevaren heeft gered, met haar is gevlucht, en daarna als haar verloofde voor den koning wordt gebracht, dan wil deze zijn dochter vergiffenis schenken, maar haar uithuwelijken aan een herder, dat is niet van hem te verlangen. Doch de prinses heeft haar woord gegeven. Mucedorus had gevraagd in haar dienst te mogen zijn, doch zij heeft zelf gezegd: "I honour thee as sovereign of my heart. .... What is it which true love dares not attempt? .... No, no, the hearty choice is all in all" [2]). Dat is juist wat Granida tot haar geliefden herder zegt:

'K en acht geen beuseling van onderscheyt der stammen,
De deucht maeckt edel; u en overtreffet dan
Ter werelt, dat jck weet, geen Prins noch Edelman.

---

1) *Litt. en Tooneel te Amsterdam in de 17de eeuw*, 215.
2) Zie blz. 227 en 231.

In het drama van Mucedorus wil de vader der prinses van zulke overdreven denkbeelden niets weten. Doch nu verklaart de herder, dat hij de zoon is van den koning en de koningin van Valencia, en oogenblikkelijk komt alles terecht.

In het korte tooneel, getiteld *Diphilo and Granida*, dat door den heer Bolte is afgedrukt uit een verzameling van 1672, vindt men eenige gelijkenis met een tooneel uit *Granida* van Hooft. Diphilo ontmoet de vermoeide prinses in het bosch en geeft haar water. De prinses is bekoord door de beminnelijkheid van den herder, en aanvaardt de betuiging van zijn liefde. Gelukkig kan de herder terstond zeggen: "I am far more than what I do appear". Want hij zelf is ook een prins, maar die zich als herder heeft verkleed, en de prinses kan hem dan ook voorstellen terstond met haar te gaan naar het hof van haar vader, om het huwelijk te vieren „with some princely sport".

Ook het omgekeerde komt voor, dat nl. een prins verliefd wordt op een eenvoudige herderin die ten slotte blijkt een prinses te zijn. Zoo b.v. in de novelle *Pandosto the Triumph of Time*, die door Shakespeare is gebruikt voor zijn drama *The Winter's Tale*. Dorastus, de zoon van den koning van Sicilië, is tegenwoordig bij een herdersfeest op dat eiland, hij wordt verliefd op een van de meisjes die daarbij zijn, en vlucht met haar naar Boheme. De koning van dat land heeft gelegenheid het meisje haar lage afkomst te verwijten: "how durst thou presume, being a beggar, to match with a prince?" Maar ten slotte blijkt, dat het meisje zijn eigen dochter is, en nu wordt het huwelijk met groote staatsie gevierd. Men denke ook b v. aan de bekende novelle van Cervantes *La Jitanilla*, die in onze litteratuur is bewerkt door Cats. Een deftig edelman wordt verliefd op een meisje dat hij ontdekt bij een troep zigeuners. Om haar te kunnen trouwen verlaat hij zijn hoogen stand en wordt zelf landlooper. Maar ten slotte blijkt, dat het meisje geen zigeunerkind is en van een even deftige familie als hij zelf. Dan is het bruiloft, tot groote vreugde van de beide families. Tot in onzen tijd toe verlangt men zulk een slot. Klaasje Zevenster, de vondeling, wordt bemind door Maurits van Eylar, hare lieftalligheid doet haar voorzeker zulk een hooge partij verdienen; maar de lezers vinden het toch aangenaam, dat Klaasje, vóór zij sterft, blijkt te behooren tot de familie van Doertoghe. Om te blijven bij de zestiende en de zeventiende eeuw: men moet dan bijna Don Quijote wezen om met iets minders zich tevreden te stellen. Het is waar, hij verklaart dat de geboorte van zijne Dulcinea voor hem van geen belang is: zij evenaart of overtreft Helena in schoonheid, Lucretia in deugd, en dat is het eenige waarop hij wil acht geven. Maar dat is niet het gewone.

En toch zijn er genoeg verhalen op het thema van „een koning trout een harderinne", om met Cats te spreken. De verbazing en verontwaardiging in zulk een geval bij de groote heeren van het hof weet Cats zeer goed te beschrijven[1]):

Hoe! seyt hy, sal een Prins een boeren dochter trouwen,
Tot schand' en enckel smaet van alle groote vrouwen?....
De vorst moet edel saet voor sijn geslagte winnen,
En dient daerom een Maegt van edel bloet te minnen:
Boerinnen, hoe het zy, die brengen boeren voort.

[1]) *Werken*, II, 131.

In zijn toelichting van deze geschiedenis noemt Cats andere voorbeelden [1]). Assuerus, Grootvorst der Persen en Meden", sloot een huwelijk met „Ester, eene van de gevangene Jodinnen". De groote koning Cyrus nam als gemalin Aspasia, een arme maegt", en zoo zijn er velen geweest die in het huwelijk met een vrouw van geringen stand hun geluk hebben gevonden. En ofschoon er altijd veel is te zeggen tegen ongelijke huwelijken, zoo moet men toch in aanmerking nemen wat Cats aldus uitdrukt, dat „soo na de geschreven Rechten, als naer het gebruyck der volcken onder de welcken wy woonen,.... slechte en geringe vrouwen in houwelicken staet sich versamelende met Edele en welgeboren mans, door sodanigen houwelik worden verstaen veradelt te worden: dewijle de vrouwe haren glans en luyster wort geseyt te krijgen door de eerstralen van de man" [2]). Of, zooals hij elders den regel geeft in het Fransch: „Si le mary est noble, il annoblit sa femme roturiere; Et si la Damoiselle espouse un roturier, elle perd sa noblesse" [3]). Een ongelijk huwelijk waarbij de vrouw de minste is in rang, kan dus uit een maatschappelijk oogpunt veel beter verdedigd worden dan wanneer de man lager staat. Daarom is het ook vreemd — zoo merkt een der personen bij Cats op —, dat koning Saul zijn dochter beloofde aan hem die den reus Goliath zou verslaan. Immers, door die belofte liep hij gevaar haar te moeten geven aan iemand die beneden haar stond. En David, die den reus doodde, was inderdaad haar mindere. Doch bij Cats wordt Saul o. a. daarmede verontschuldigd, dat hij weliswaar tot koning was gezalfd, maar daarom toch niet van koninklijken bloede was: dat maakte eene mésalliance van zijn dochter minder erg [4]). Maar dat een inderdaad groote koning zich en zijn geslacht zou vernederen door zijn dochter te geven aan een herder die ten slotte niet een vermomde prins is, dat mag men in de drama's van dien tijd stellig iets vreemds noemen. Alleen wanneer een herder een veroveraar wordt die naburige vorsten in macht te boven gaat, dan zal hij een anderen koning dwingen hem zijn dochter te geven, zooals b.v. in het drama van Marlowe *Tamburlaine the Great* een dochter van den sultan van Egypte de vrouw wordt van hem die in zijn jeugd een schaapherder was. Maar dergelijke gevallen kunnen hier buiten beschouwing blijven. Wanneer Granida de vrouw wordt van Daifilo, dan is deze nog altijd in denzelfden geringen stand als bij het begin van het drama. Ik wil nu als waarschijnlijk aannemen, dat in het stuk, dat Hooft als voorbeeld heeft gehad, Daifilo inderdaad een prins is geweest.

Voor het verder onderzoek van *Granida* gelieve men in de eerste plaats te letten op de compositie van het derde bedrijf. De Parthische kroonprins heeft den Perzischen edelman uitgedaagd. Het derde bedrijf begint juist vóór het duel zal plaats hebben, en het zal een duel zijn op leven en dood. Daifilo, die aan het hof bij Tisiphernes dienst heeft genomen om in de nabijheid van Granida te zijn, zooals hij zelf erkent, komt zijn meester vergunning vragen in diens plaats en in diens wapenrusting tegen Ostrobas te mogen vechten: zijn heimelijk en zijn eenig verlangen is, dat hij de man moge zijn die de aangebeden prinses van een zoo ongewenschten minnaar bevrijdt; met dat zalig gevoel meent hij voldaan te kunnen wezen. Tisiphernes

---

1) II, 135. 2) II, 135. 3) I, 286. 4) II, 31.

gevoelt zeer goed (en zegt het ook), dat, zelfs indien het geheim van die verwisseling nooit bekend werd, hij zich toch zou moeten schamen tegenover zijn eigen geweten. Maar zijn gevoel van eer is niet zóó sterk, dat het de drogredenen van Daifilo kan weerstaan. Misschien — zegt Daifilo — word ik gedood, maar dan zal de Parth opnieuw willen vechten tegen den waren Tisiphernes, en dat geeft een nieuwe kans: het voornaamste is immers Granida tegen den barbaar te beschermen. Tisiphernes laat zich overreden, en Ostrobas wordt door Daifilo verslagen. Deze brengt zijn meester het heugelijk bericht; maar het is natuurlijk dat die meester, die de overwinning heeft laten behalen door een ander, niet het sterke gevoel van voldoening heeft dat een eigen heldendaad hem zou hebben bezorgd. En daarentegen is bij Daifilo door het besef van zijn daad de hartstocht aangewakkerd. Hij verbaast er zich over, dat Tisiphernes een bezoek aan Granida tot den volgenden dag wil uitstellen. Hij vindt dat bijna een beleediging, een bewijs van gebrek aan liefde. Dan is toch het gevoel van hem zelf, van hem die voor haar zijn leven gewaagd heeft, anders:

Ay mij! jck vocht, jck wan, een ander zal braveeren!
Dats niets; maer die 't sal sijn can u niet vol waarderen.

Zijn bedoeling is volstrekt nog niet zijn meester te verraden, maar hij wordt er toe verleid door Granida zelf, die van den beginne af op hem is verliefd geworden, en die Tisiphernes nooit anders heeft beschouwd dan als een achtenswaardig man, als echtgenoot aannemelijk, indien haar vader haar huwelijk met hem mocht verlangen. Met een oprechtheid, die in de romantische litteratuur bij prinsessen niet ongewoon is, besluit zij den herder haar liefde te verklaren. Het is laat in den avond, en zij ziet hem juist voorbij gaan. Zij roept hem binnen. Zij spreekt hem vriendelijk toe, verzekert hem van haar goedgunstigheid, en zonder moeite ontlokt zij hem betuigingen vol van eerbied, die zij beantwoordt met de verzekering dat zij wel zijn liefde voor haar bespeurd heeft, dat zij „Prins noch Edelman" boven hem stelt, en met hem wil vluchten:

Daifilo dits mijn raedt, leydt mij terstondt van hier,
Een harderinnen cleedt, in plaets van goudt, en sijde
Ben jck vrolijck getroost; indien ghij u cundt lijden
Met mijn in sulcken staet, soo vliën we' eer dat het daecht.

Is het te verwonderen dat de herder, door geluk overstelpt, alleen aan de prinses en zich zelf denkt maar zijn meester vergeet? Is het zijn schuld, dat Granida hem lief heeft en niet Tisiphernes? Is zij niet vrij in haar keus, en is hij niet haar redder? Doch hij denkt nu in de eerste plaats aan hetgeen Granida staat te wachten wanneer zij met hem vlucht: een armelijk leven, meer kan hij haar niet bezorgen. En daarom durft hij haar plan niet aannemen:

Een hartseer doodt mij, groot, maer lieflijck boven maten,
Dat jck soo grooten jonst moet onvergolden laten,
Door dien mij macht gebreeckt.

Maar van bezwaren wil Granida niet hooren, zij heeft alles overwogen, zij begrijpt wel, dat Daifilo moeite heeft zich dit alles als iets werkelijks voor te stellen, maar zij wil met hem gelukkig zijn, en hij berust in wat zij goedvindt.

Dit derde bedrijf is niet zeer uitgerekt, niet zeer uitvoerig, maar toch

ijzonder helder: men gevoelt wat er in het gemoed der handelende personen omgaat. Dit gedeelte zal wellicht ook een sieraad zijn geweest van het oorspronkelijke stuk; maar de prins Daifilo die, naar ik heb ondersteld, in at stuk optrad, vermomd als herder, moet een heel ander man zijn geweest an Mucedorus, die in een dergelijke situatie nooit had kunnen komen. Mucedorus is een dappere prins, en in het geheel niet verlegen. Hij gaat aar Aragon, omdat hij prinses Amadine wil veroveren, „rich Arragon's right jewel". Hij is in haar land een onbekende, en komt er als herder erkleed. Haar aangewezen bruigom kent hij niet, maar hij ontmoet hem, anneer Amadine en die minnaar door een beer worden aangevallen. De minnaar vlucht, en de prinses wordt door Mucedorus gered. De jaloersche bruigom tracht Mucedorus te doen vermoorden, en wanneer dit niet gelukt, elastert hij hem. Mucedorus heeft zeker alle recht zich te verdedigen.

Maar stel nu, dat die bruigom niet zulk een laag karakter had gehad, en at het voor Mucedorus mogelijk zou zijn geweest hem te achten. Zou Mucedorus zich dan in zijn vermomming in dienst hebben kunnen begeven an den man die zijn medeminnaar was, en had hij vervolgens ten dienste an dien medeminnaar zijn leven kunnen wagen? Dat zou onmogelijk zijn eweest. Want Mucedorus heeft allesbehalve het plan de prinses te veroveren oor iemand anders, hij wil haar veroveren voor zich zelf. Wanneer in het oorbeeld van Hooft de door mij onderstelde prins, die den naam had aanenomen van Daifilo, is opgetreden in een duel zooals in het stuk van Hooft zelf wordt voorgesteld, dan moet die Daifilo een geheel ander karakter ebben gehad dan Mucedorus. Daifilo, de vermomde prins, moet dan hebben eleken op den herder van Hooft, hij kan evenmin een medeminnaar hebben illen zijn als die herder, hij moet het doodsgevaar hebben gezocht zonder oor zich zelf iets anders te verlangen dan de voldoening van zich op te fferen. Wilde men daarentegen aannemen, dat Hooft geen ander voorbeeld eeft gehad dan het drama *Mucedorus* of een stuk dat zeer daarop geleek, an zou dit uitnemende derde bedrijf eene schepping moeten zijn van Hooft zelf.

Maar dan zou men geloof ik vragen, hoe een dichter van zooveel dramatisch talent op dit derde bedrijf een vierde kon doen volgen dat er ver ij achter staat, en den indruk van het voorafgaande bederft. De inhoud van et vervolg der geschiedenis is in het algemeen, dat Granida en Daifilo luchten. De vlucht wordt ontdekt, men achterhaalt ze; Artabanus, een Parth, riend van den gesneuvelden Ostrobas, wil hen dooden, maar de koning en Tisiphernes komen tusschenbeide, en na de noodige ophelderingen eindigt et stuk met het huwelijk van de hoofdpersonen. Die gebeurtenissen vallen n het vijfde bedrijf. Wat in het vierde staat, schijnt overtollig, en erger dan at. Aan het slot van het derde wordt tot de vlucht besloten, in het begin an het vijfde zijn Daifilo en Granida in de vrije natuur en ontmoeten lkaar, waarop zij spoedig door Artabanus worden overvallen. Men zou zeggen: it maakt het vierde bedrijf onnoodig. Doch de dichter heeft het zóó voorgesteld, dat Granida zich eerst een dag lang ergens heeft verborgen, en de afspraak heeft gemaakt dat Daifilo haar vandaar zou meevoeren,

Eer dat de tweede Son souw aen den hemel staen.

Tusschen het derde en het vijfde bedrijf stelt Hooft dus een dag. Daifilo is dan nog aan het hof en doet of hij van niets weet. De „voester" van Granida komt nu vertellen dat er iets heel buitengewoons is gebeurd: de prinses is 's nachts ten hemel gevaren; Minerva, op aarde neergedaald, is haar aan alle aardsche beslommeringen komen ontrukken. Men doorzoekt hare kamers, en inderdaad is zij nergens te vinden. Daarin ziet de oude koning terstond het bewijs dat de vrouw waarheid heeft gesproken. Maar het is wel zonderling, dat althans de mogelijkheid van die hemelvaart door al de aanwezigen terstond wordt aangenomen, terwijl toch tot dusverre niets bovennatuurlijks in het stuk is voorgevallen, en men zeggen zou, dat de personen van het drama evenmin als de toeschouwers aan de waarheid van het verhaal moeten kunnen gelooven. Dit is dus vrij zwak. En vooral vindt men het onaangenaam, dat Granida zelf van dat bedrog niet geheel onkundig is: immers aan het slot van het derde bedrijf zegt zij, dat zij met haar „voester" zal overleggen hoe de vlucht het best kan worden verborgen.

Nog erger is wat in het vierde bedrijf nu volgt: Tisiphernes is wanhopig, en Daifilo, die alles weet, gedraagt zich als een volmaakte huichelaar. Dit is het gedeelte dat zooveel ergernis heeft gegeven. En inderdaad: hoe is het mogelijk dat een knaap, voorgesteld als het type van onverdorvenheid, plotseling optreedt in een geheel ander karakter? Wat hij begaat is niet de zwakheid van een noodlottig oogenblik die ook bij den deugdzaamsten mensch natuurlijk kan wezen: neen, als een bedaarde philosoof troost hij zijn ongelukkigen meester die de wereld verzaken wil; hij vermaant hem in den wil der goden te berusten, en juist daardoor een bewijs te geven van zijn liefde voor Granida, dat hij haar de zaligheid van den hemel niet misgunt. En zóó spreekt de bevoorrechte minnaar die straks de geliefde in het bosch zal vinden. Dit is in het drama een groote zwakheid, waarvan men den dichter een verwijt moet maken. Indien Hooft dat zoo in zijn voorbeeld gevonden heeft, dan zou hij zich verdienstelijk hebben gemaakt door het te veranderen.

Doch mij dunkt, er is eenige aanleiding om te denken, dat juist dit vierde bedrijf zijn eigen werk is. Hij wilde hebben een drama in vijf bedrijven, met koren, van een classieke eenvoudigheid, zonder de heterogene bijmengselen zooals die in het zoogenaamde romantische drama voorkomen. In het drama *Mucedorus* b.v. zijn veel meer avonturen, en de rol van den clown is daarin niet van de minste. Bij een opzet als die van Hooft werd de stof van zijn gegeven voor vijf bedrijven blijkbaar wel wat klein. Het eerste bedrijf geeft de ontmoeting van Daifilo en Granida in het bosch, wanneer de prinses op de jacht verdwaald is; in het tweede is Daifilo aan het hof in dienst gekomen en ziet men de twee minnaars Ostrobas en Tisiphernes tegenover elkaar gesteld: zij kunnen het niet eens worden en zullen met elkaar vechten; in het derde heeft het gevecht plaats waarin Ostrobas wordt verslagen en waarin ten slotte het plan van de vlucht wordt bepaald; in het vijfde ziet men de vlucht, de achterhaling en den afloop. Die bedrijven zijn volstrekt niet bijzonder lang: wat Hooft wilde behandelen, kon er blijkbaar met gemak in worden opgenomen. Doch het waren er maar vier, en hij had er vijf noodig. Hoe is hij gekomen aan die onnatuurlijke hemelvaart? Mij dunkt, hij heeft

die ontleend aan zijn eigen drama *Ariadne*, dat een paar jaar vroeger geschreven is. Daarin komt Bacchus, volgens het mythologisch verhaal, op aardé om Ariadne naar den hemel weg te voeren; en de beschrijving van zulk een hemelvaart, voorgedragen door eene *nutrix* in den stijl van Seneca, kon in *Granida* een groot deel van een vierde bedrijf vullen. Hooft heeft dunkt mij niet genoeg beseft, dat wat in het spel van Ariadne op zijn plaats was, in het spel van Granida volstrekt niet paste. De rest van het vierde bedrijf is besteed aan de onnoodige en ongelukkige redeneeringen van Daifilo met Tisiphernes.

Dat Hooft tot het schrijven van zóó iets in zulk een stuk helaas wel in staat was, zou ik willen afleiden uit wat hem in zijn drama *Achilles en Polyxena* is overkomen, en waarover ik in een vroeger opstel heb gehandeld [1]). Nadat hij eerst, zijn gegevens vertalende, Polyxena heeft voorgesteld als een zeer edel karakter, fier en openhartig, laat hij haar daarna deelnemen aan den verraderlijken moord, en niet de minste moeite doet hij om als natuurlijk te verklaren wat voor den lezer zoo onverwacht is. Men verbaast er zich over, en vraagt of hij dan niet gevoelde, dat hij niet het recht had de figuur van Polyxena zoo te misvormen. Juist datzelfde vraagt men hier, waar hij het karakter van Daifilo verdraait. Neemt men dat vierde bedrijf weg, dan houdt men een gedramatiseerde geschiedenis over, die wel is ontworpen naar een zeker vast model, maar waarin de karakters duidelijk zijn geteekend. De verdiensten van het eerste bedrijf, waarin aan het ontfankelijk gemoed van Daifilo een hoogere vorm van liefde wordt geopenbaard dan hem tot dusverre bekend was, zijn vaak genoeg in het licht gesteld. Doch mij dunkt, als drama staat hooger het derde bedrijf, waarin, zonder omhaal van woorden, allerlei gemoedsbewegingen worden aangeduid, die door den lezer zeer goed kunnen worden opgemerkt. Ondanks den conventioneelen vorm van het romantische en het pastorale is er in de figuren van het drama toch leven, zelfs in die welke men van minder belang acht, zooals b.v. Ostrobas. Men heeft gezegd, dat hij niets is dan het gewone type van een snoever: ik meen, ten onrechte. Hij is de kroonprins van het rijk der Parthen, en dit wordt voorgesteld als machtiger, als een meer militaire staat dan Perzië. Die prins moet intusschen de oudere en hoogere beschaving van Perzië erkennen, maar in zijn oog kan deze alleen ontaarding en verwijfdheid zijn. Kan een gewoon edelman, niet eens de vorst van zulk een land, met hem dingen naar de hand van een vrouw die het hem gelieft te begunstigen? Laten de Perzen, zooals hij minachtend zegt, zich overgeven aan de poëzie van de liefde, van den wijn, van de rozen: dat is niet iets voor den kroonprins van een militaire natie:

Gelijck 't oneedel bloedt
Sulck u hantering is. Maer jck ben opgevoedt
Onder 't gekners van 't stael, 't geberst van helm en swaerden,
'T gekrijs van 't oorloochs-volck, en 't briesschen van de paerden;
De dulle trommel, en d opstokende trompet
Sijn mijn dertelste spel; d' hard' aerd', als 't nauwt, mijn bedt.

---

1) *Versl. en Med. d. K. A. v. W.*, 4e R., XI, 294 vlgg.

Zulk een prins gaat niet met een mededinger redekavelen, en kan zich niet met hem aan een gelijke kans onderwerpen door te loten, maar:

die sich wil bij mij gelijcken in waerdij
Moet daer geen proef van doen door lot of praterij,
Maer door de deucht alleen: dat vroomheit in het vechten
Sich tegens vroomheit stel....,
Het rijck en de Princes sij des verwinners prijs.

En wat Tisiphernes daartegen zegt, is juist de taal van een wellevend man, die anderen niet te kort wil doen, maar zijn eigen eer verdedigt:

Dien rij van Princen oudt, wt welcker brave saedt
Ghij u gesproten roemt, en wort hier niet versmeten,
Maer dat ghij d'eer van mijn doorluchtich huis versmaedt,
Om dat enz.

In hoeverre zal Hooft nu de dichter zijn van dit uitnemende drama (want het vierde bedrijf wil ik buiten rekening laten)? Leendertz heeft reeds aangetoond, dat vooral in het begin vele passages gevolgd zijn naar Guarini; de heer Kalff heeft aangetoond, dat een enkel lyrisch stukje de vertaling is van een gezang in de tragicomedie *La Celestina* van Fernando de Rojas[1]), maar de handeling in *Granida* heeft met die beide werken niets te maken. Wil men in aanmerking nemen hoe het Hooft is gegaan bij zijn drama *Achilles en Polyxena*, dan zou men komen tot deze onderstelling: hij heeft een tekst gekend, die in hoofdzaak bevatte wat hij geeft in het eerste, het tweede, het derde en het vijfde bedrijf van *Granida*. Maar dat een eenvoudige herder in dien tekst de gemaal der prinses zou zijn geworden, dit is niet waarschijnlijk. Kan men nu nagaan, vanwaar die tekst is gekomen?

Zooals hierboven werd opgemerkt, moet Hooft de spelling der eigennamen vrij gedwee hebben gevolgd. En dan doet het mengsel van classieke en Romaansche uitgangen — *Artabanus*, *Ostrobas* naast *Granida*, *Daifilo* — het meest denken aan wat men vindt in de Engelsche litteratuur, waarin vormen als *Claudius* en *Horatio* naast elkaar in eenzelfde stuk kunnen voorkomen, wat te verklaren is door den grooten invloed van Spaansche en Italiaansche werken in Engeland. En een zeker belang heeft hier dunkt mij de naam *Daifilo* (die bij Hooft, zooals duidelijk blijkt, drie lettergrepen heeft). Deze kan niets anders zijn dan de classieke naam *Diphilus*, en in het Engelsche fragment, dat de heer Bolte heeft bekend gemaakt, is de spelling dan ook *Diphilo*. Nu blijkt uit de testimonia bij Ellis, *On early English pronunciation*, ten duidelijkste, dat op het einde der zestiende eeuw de Germaansche *î* in het Engelsch reeds een tweeklank was geworden, en dat de uitspraak *ei* ook vaak gegeven werd aan een *i*, hetzij lang of kort, die in Latijnsche woorden in een open lettergreep voorkwam: lat. *vidi* werd uitgesproken als *veidei*, *tibi* als *teibei* (Ellis 844); uit een der voorbeelden bij Ellis ziet men, dat de naam *Tithonus* werd verengelscht tot *Təíthoon* (847). Is het dan niet licht mogelijk, dat ook de *î* van *Diphilus*, waarop altijd het hoofdaccent was gevallen, in de Engelsche uitspraak min of meer werd gewijzigd tot een tweeklank? Men zou zich dan kunnen voorstellen, dat de

---

[1]) *Ned. Letterk. in de 16de eeuw*, I, 453.

spelling *Daifilo* bij Hooft afkomstig is van een tekst, waarin een Hollander wilde aanduiden hoe die naam in een Engelsch stuk door Engelschen werd uitgesproken, en die Hollandsche tekst was dan hetzij een uitvoerig overzicht van den inhoud van dat Engelsche stuk, hetzij een vertaling in proza, doch waarin dan stellig veel voorkwam dat Hooft in zijne bewerking niet kon gebruiken.

In dien Hollandschen tekst werd Granida waarschijnlijk betiteld als *infante*. In het stuk van Hooft komt die titel niet voor, maar wel in de hierboven genoemde samenspraak tusschen Daifilo en Granida die hij schreef in 1608. Daarin wordt Granida door Daifilo aangesproken als

Persische' Infante, bloem wt Cirus edel aêren
Gesproten....

Infante is ook bij Bredero de titel van de prinses Griane, en inderdaad is deze titel hier ontleend aan den roman van Palmerijn. *Infante* is een gewone naam in al de romans die tot de groep der Amadislitteratuur behooren, wat uit de Spaansche afkomst van die teksten is te begrijpen. In het 14de boek der Amadisromans komt voor de *Infante Griande*, die rechten heeft op het koninkrijk van Medië. Ik kan mij niet voorstellen, dat Hooft van die romans zelf een getrouw lezer was; zij pasten niet geheel bij zijn smaak, en misschien had hij er dezelfde minachting voor als Montaigne[1]) dien hij al zoo vroeg bewonderde. Maar in zijn gedicht van 1608 zal hij Granida *infante* hebben genoemd, doordat die naam hem in zijn tekst gegeven was. En al is nu wat in *Granida* wordt meegedeeld, niet rechtstreeks in de Amadisromans te vinden, het stuk zal toch zijn ontstaan uit een verhaal waarvan de maker met die romans zeer vertrouwd was. Ik zou mij dus willen voorstellen, dat dit verhaal in Engeland is bewerkt tot een drama of een novelle waarin Granida den titel van *infante* had, en waarvan aan Hooft een Hollandsche vertaling is bezorgd. Misschien is zulk een drama hier in Nederland door Engelsche komedianten vertoond.

En nu is er aanleiding om terug te komen op den Engelschen tekst dien de heer Bolte uit de collectie van 1672 heeft afgedrukt. Die collectie bestaat uit twee deeltjes van op zich zelf staande, korte dramatische stukjes. Vele daarvan zijn aan bekende werken ontleend, met andere weet men geen raad. Ward, in zijn geschiedenis van het drama in Engeland, deelt daaromtrent het volgende mede[2]). In de laatste regeeringsjaren van Karel I en onder Cromwell was het komediespelen in het openbaar verboden, en alleen ter sluiks konden voor een minder deftig publiek kleine stukjes worden vertoond. Een handig acteur uit dien tijd, Robert Cox, was een van degenen die zulke stukjes bijeenbrachten of zelf maakten, en, naar Ward meent, behoort ook het stukje *Diphilo and Granida* tot die welke men aan de "inventive powers of Robert Cox" heeft te danken. Inderdaad is het moeilijk in dit stukje van *twee* bladzijden één tooneel te zien uit een grooter drama.

Diphilo, een herder van prinselijke afkomst („a shepherd princely born") houdt een melancholieke alleenspraak waarin hij afscheid neemt van de liefde. Dan ontmoet hij plotseling Granida, door wie hij terstond wordt bekoord,

1) Zie *Essais*, I, ch. 25.
2) A. W. Ward, *A History of English Dramatic Literature*, III, 280.

en wie hij te drinken geeft. Granida verklaart oogenblikkelijk dat ook zij door de liefde is getroffen. Diphilo zegt dat hij eigenlijk een prins is. Granida verzoekt hem terstond mee te gaan naar het hof van haar vader en het huwelijk te vieren. Dat is met elkaar niet een eerste tooneel van een drama, maar het is het begin en het slot van een drama, samengevoegd in één tooneel. Een eenigszins deskundig publiek moet zulk een tooneel onzinnig vinden, maar voor het publiek van Robert Cox was het misschien goed genoeg. Dat zonderlinge tooneel moet dunkt mij geconstrueerd zijn uit het Engelsche drama waarop het stuk van Hooft heeft geleken, en dat Engelsche drama heette misschien, evenals het stukje van Cox, *Diphilo and Granida.* Het beloop van dat drama moet – zou men zeggen – ongeveer zijn geweest als volgt. Diphilo, een prins, heeft eerst als prins de genoegens gezocht van het pastorale leven, maar zijn melancholie maakt daaraan een einde. In zijn alleenspraak bij Cox zegt hij:

I once a shepherd was upon the plains,
Courting my shepherdess among the swains.
But now that courtly life I bid adieu
And here a melancholy life pursue.

Hij wil zijn leven verder doorbrengen in de vrije natuur, zonder het genot van al datgene waarop zijn rang hem aanspraak geeft. Als een nederige herder ontmoet hij Granida in het bosch (zooals bij Cox), en het geheele stuk door – dit wil ik gissen – zal hij ongeveer zijn geweest zooals Daifilo bij Hooft. Doch aan het slot zal zijn uitgekomen wie hij inderdaad was (zooals bij Cox), de liefde der prinses zal hem van zijn melancholie hebben genezen, en als een prins zal hij met haar zijn getrouwd. Ik zou dan moeten onderstellen dat zulk een Engelsch drama bestond vóór 1605, het jaar waarin *Granida* is geschreven. Het excerpt van Cox, genomen uit een ouder drama, werd veel later gedrukt, eerst in 1672.

Maar dat toch reeds veel vroeger zulk een thema in het Engelsche drama is behandeld, ziet men uit een stuk van Massinger van 1636, nl. *The Bashful Lover.* Men weet niet, waar Massinger zijn stof heeft gevonden: kan hij niet o. a. van het drama *Diphilo and Granida* hebben gebruik gemaakt? De inhoud is als volgt. Galeazzo, prins van Milaan, is van nature melancholiek, en hij wordt verliefd op de dochter van den hertog van Mantua. Zij is voor hem een godin, een geluk is het voor hem haar slechts te mogen zien, zijn grootste geluk zou zijn haar te mogen dienen. Zijn rang verloochent hij, en hij houdt te Mantua verblijf onder den naam van Hortensio. Als minnaar van een prinses kan hij nu niet in aanmerking komen, en dit verlangt hij ook niet; doch hij vereert haar zonder dit te verbergen, terwijl twee minnaars, een prins van Parma en de hertog van Toscane, om hare hand vragen. De eerste van die twee gelijkt op Tisiphernes bij Hooft, de tweede op Ostrobas. Die tweede is echter zóó brutaal, dat hij den hertog van Mantua zelfs door een oorlog tracht te dwingen zijn dochter aan hem af te staan. In dien oorlog vecht Hortensio om haar tegen den geweldenaar te beschermen, en met geen ander doel voor zich zelf dan om hare goedgunstigheid eenigszins te verdienen. Doch met al zijn dapperheid gelukt het hem niet den hertog van Toscane gevangen te nemen. En nu wordt hij nog droefgeestiger, hij

acht zich haar gunst geheel onwaardig, hij heeft niet kunnen doen wat hij als zijn plicht beschouwde, en wil nu verder in afzondering, in het woud, als herder zijn leven slijten. Doch nu vindt hij toevallig gelegenheid om de prinses te redden uit de handen van soldaten van het vijandelijk leger. Zij is getroffen door al wat hij reeds voor haar heeft verricht, zij zegt hem bijna ronduit dat zij hem liefheeft, maar hij blijft de schuchtere minnaar, *the bashful lover.* Zij zegt: „stel dat gij mij mishaagd hebt, doordat gij in uwe toewijding aan mij niet het onmogelijke hebt kunnen bereiken, dan wil ik u een kus geven tot teeken van vergiffenis":

Suppose you have offended in not grasping
Your boundless hopes, I thus seal on your lips
A full remission.

Maar die gunst acht hij te groot: hij wil liever sterven, in het besef van haar gunsten verdiend te hebben, maar niet genoten:

Be not too prodigal,
Divinest lady, of your grace and bounties,
At once; if you are pleased, I shall enjoy them,
Not taste them, and expire.

Het slot is, dat de prinses de vrije keus heeft tusschen de drie minnaars (want de geweldenaar is door haar schoonheid overwonnen). Zij kiest Hortensio, al is hij ook iemand zonder rang, zii verkiest hem ook boven den hertog van Toscane:

Nor Florence, nor all monarchs of the earth,
Shall keep thee from me.

Maar nu wordt het bezwaar gemaakt, dat de wetten van Mantua niet vergunnen, dat een erfprins of een erfprinses trouwt met een mindere in rang. En dat zou een onoverkomelijk bezwaar hebben opgeleverd, wanneer niet juist op dat oogenblik een gezant uit Milaan was komen berichten, dat de hertog aldaar was overleden, en dat de rechtmatige opvolger was Galeazzo, die nu niemand anders blijkt te zijn dan Hortensio.

Zal men niet willen erkennen dat Daifilo zeer op Hortensio gelijkt? En dat de prinses van Mantua zeer gelijkt op Granida? Men zou inderdaad zeggen, dat zoowel het stuk van Hooft als dat van Massinger het beeld geeft van den minnaar die een uitnemend man is, maar die door zijn eerbied jegens zijn geliefde wordt belet zich als minnaar te gedragen. In een zeer modernen vorm vindt men hetzelfde in den roman van eene Nederlandsche schrijfster die zich Ada Gerlo noemt; ook hier, evenals in *The Bashful Lover* en in *Granida,* moet het meisje zelf te kennen geven, dat zij toch niet een godin is, maar slechts een mensch. Ik zou nu willen gissen, dat er vóór 1605 een dergelijk Engelsch drama heeft bestaan, een drama waarin de minnaar een melancholieke prins was, die door zijn verliefdheid wordt aangevuurd tot heldhaftige daden waarvan hij zelf het loon niet wil noch durft genieten. Die prins heette Diphilo. Het stuk van Diphilo zal aan Hooft zijn bekend geworden, en als Petrarquist moest hij het aantrekkelijk vinden. Doch Hooft was geen dramatisch dichter van beroep, hij dacht niet aan de wereldsche eischen van een schouwburgpubliek, dat een prinses slechts met een prins wilde zien trouwen. En daardoor — zóó stel ik het mij voor — zag hij er

geen bezwaar in, de ontdekking aan het slot weg te laten: den man, die als herder optrad, maar die in zijn voorbeeld een vermomde prins was, liet hij niet anders zijn dan een herder. En nu had hij gelegenheid om motieven van pastorale poëzie te pas te brengen, als de onschuld van het landleven en den lof van de vervlogen gulden eeuw der menschheid; hij kon nu ook in het eerste bedrijf het tooneel met Dorilea er bij maken, dat zoo geheel in zijn stijl is, en waarin hij zooveel aan Guarini heeft ontleend.

Ik weet, dat mijne voorstelling anders is dan die van den heer Bolte. Deze gelooft, dat het stukje van Cox zal zijn gemaakt door iemand die eene Engelsche vertaling van het stuk van Hooft voor zich had. Doch waarom is dan ook bij Cox de minnaar niet een eenvoudige herder? En hoe komt het, dat hij den naam *Diphilo* geeft in den oorspronkelijken vorm, en niet in den vorm dien hij bij Hooft zou hebben gevonden? Mij dunkt, dat zoowel de vorm *Diphilo* als de prinselijke hoedanigheid van den minnaar er voor pleiten, dat het stukje van Cox een overblijfsel is van het drama dat voor Hooft het voorbeeld is geweest. Ook de heer van den Bosch is tot die opvatting geneigd, en volgens hem zou dit Engelsche drama dan de overgangsvorm zijn geweest tusschen *Mucedorus* en *Granida*. Doch dit laatste is voor mij niet duidelijk: mij dunkt men kan alleen zeggen, dat éénzelfde algemeen thema in twee Engelsche drama's op twee zeer verschillende manieren is uitgewerkt, en dat thema is: de redding van een vrouw door iemand anders dan door haar aangewezen beschermer.

Ten slotte blijft nu nog over deze vraag: hoe is het mogelijk, dat Hooft zijn geliefden Daifilo tot een huichelaar heeft gemaakt? Zijne critici hebben gesproken van den zedeloozen geest der Renaissance, wier *virtù* iets geheel anders is dan deugd: Hooft zou daardoor zijn besmet, en er geen bezwaar in hebben gezien Daifilo tot hoogen staat te laten komen, door welk middel ook. Doch mij dunkt, wat men Hooft moet verwijten is niet, dat hij een persoon op het tooneel zou hebben gebracht die ongehoorzaam is aan onze gewone moraal; want immers als kunstenaar zou hij daartoe alle recht hebben gehad. Doch het bezwaar is, dat hij Daifilo iets laat doen wat voor ieders gevoel met het karakter van Daifilo in strijd is. Wat Hooft heeft gedaan, maakt den indruk van een ondoordachtheid waaraan een waarlijk dramatisch dichter zich niet zou hebben schuldig gemaakt. Wat hem het meeste ter harte ging, was zonder twijfel de schildering der Platonische liefde, en de bewerking van een Engelsch drama heeft hem daartoe gelegenheid gegeven. In dat Engelsche drama werd het beloop van een geschiedenis op eene voor het publiek aannemelijke wijze voorgesteld, en zoolang Hooft zich aan dat voorbeeld hield, bleef ook zijn eigen stuk onberispelijk. Maar dat voorbeeld gaf hem slechts de stof voor vier bedrijven; en nu ging hij, meenende te moeten gehoorzamen aan een zoogenaamden regel van het tooneel, zelf een bedrijf er bij maken. Het construeeren van dat bedrijf was een onderneming op zich zelf. Gemakkelijk kwam hij tot de inventie van die zoogenaamde hemelvaart, want zoo iets had hij al vroeger behandeld. En toen hij eenmaal met de inlassching van dat bedrieglijk verhaal genoegen had genomen, bedacht hij iets dat zeer natuurlijk daarop volgde en dat even onoprecht was, doch waaraan hij even gewillig zijn kunst besteedde. Aan die Italiaansche

verdorvenheid van Hooft kan ik niet zoo gemakkelijk gelooven, wel aan een zekere onbedrevenheid in de dramatische kunst, ten deele misschien als gevolg van eene nog geringe levenservaring. Hij was, toen hij *Granida* schreef, omstreeks vierentwintig jaar oud. Wat hem vooral bezighield was de poëzie der liefde, zooals hij die in de school van Italiaansche en Fransche dichters had geleerd; en verder zal zijn levenswijsheid vooral hebben bestaan uit de welgestileerde sententies van schrijvers die hij gaarne las. Maar indien hij door eigen ondervinding duidelijk had gezien, hoe in het werkelijke leven iemands eer wordt aangetast door een huichelarij als die van Daifilo, dan zou hij geloof ik zijn geliefden herder die schande hebben bespaard.

Groningen. A. KLUYVER.

HOLLANDSCH-ENGELSCHE RAAKPUNTEN EN PARALLELLEN.

De tweeledige en-verbindingen.

In § 235 van zijn mooi boek *Growth and Structure of the English Language* zegt Prof. Jespersen, dat het rhytmisch gevoel een groote rol speelt, zelfs in de gewone taal van het dagelijksch leven en hij wijst er o. a. op, dat "in combinations of a monosyllable and a dissyllable by means of *and* the practice is always to place the short word first.... Thus we say *bread and butter, not butter and bread*; further *bread and water, milk and water, cup and saucer, wind and weather, head and shoulders, by fits and snatches, from top to bottom, rough and ready, rough and tumble, free and easy, dark and dreary, high and mighty, up and doing.*" Op taalgebied is het echter altijd min of meer gevaarlijk om zich van het woordje *always* te bedienen, dat zoo gemakkelijk uit de pen vloeit. In *Englische Studien* zijn door schrijver dezes tal van voorbeelden gegeven, waarin we niet het alléén mogelijk geachte rhytme ⊥ × ⊥ × maar juist het onmogelijke ⊥ × × ⊥ rhytme aantreffen. Wel zegt men nooit anders dan *bread and butter* of *milk and water*, maar in andere minstens even oude verbindingen krijgt men de leden in omgekeerde orde, met het kortere woord op de laatste plaats: *pepper and salt, sugar and milk* enz. Nog sprekender is *butter and cheese*, en waar het heel natuurlijk is, dat men bijv. aan de gewichtigste persoon ook de eerste plaats toekent, zooals in *mother and child*, zou men ook verwachten *nurse and baby*, en toch vindt men *baby and nurse*. Wie aandachtig zijn krant leest of andere huis- of tuinlitteratuur, zal het heel gauw duidelijk worden dat Prof. Jespersen's uitspraak niet te handhaven is, zelfs niet met een zekere restrictie. Ook in de advertenties, die toch zeker de levendste taal geven die men bedenken kan, ziet men slag op slag verbindingen als *carpets and rugs* (Punch 1915), *in all sizes and shapes* (id.), *with contrasting collar and cuffs*[1]) (Daily Tel. 1915), *a mixture of cotton and wool* (id.), *whisky and beer* (id.), *iron and steel* (id.), *wills and bequests* (id.), *orange and green*,

---

[1]) Willert geeft in zijn *Die alliterierenden Formeln* 5 bewijsplaatsen voor *cuffs and collar*, tegen 2 met de omgekeerde volgorde.

assets and debts (Times 1915), *claims and demands* (id.) enz. Tegenover een geval als *collar and cuffs* staat wel o. a. de verbinding *shoes and stockings*, waar men natuurlijkerwijze omgekeerd *stockings and shoes* — zooals het ook in onze taal is — verwachten zou, maar aan den anderen kant valt dan toch weer te wijzen op een oudere verbinding, zooals *doublet and hose*, bij Shakespeare voorkomende en een staande verbinding gebleven tot in de 19de eeuw, zooals blijkt uit den N. E. D. In dit verband kan hier gewezen worden op de zeker veel juistere theorie van Dr. Fijn van Draat. In zijn in *Englische Studien* gepubliceerd interessant opstel *Voluptas aurium* zegt hij van de met het ⊥ × × ⊥ rhytme voorkomende verbindingstype: "It is a rhythmic group which is not unknown in the mediæval cursus, but which was early abandoned because it was felt as a harsh, unpleasant group. In English, where it occurs from the earliest times down to our own day, it has never made the impression of a harsh group. On the contrary, it has even enjoyed a degree of favour, and as we advance in point of time, we find it used in ever increasing frequency." Toch kunnen wij, volgens de noot van den schrijver bij deze passage, niet zeggen *lodging and board*, *taxes and rates*, *water and milk*, *bacon and eggs*, *saucer and cup*, *dishes and plates*, *daughters and sons*, *stockings and shoes*. Wij zeggen echter ..... alles! Hoe vast *rates and taxes* ook staat, toch komt met ⊥ × × ⊥ *taxes and dues* wel voor, en ook ziet of hoort men soms *bacon and eggs*, waarschijnlijk onder invloed van *ham and eggs*, terwijl wij *chicken and ham*, *chicken and tongue*, *salmon and shrimp*, *turkey and ham*, *turkey and tongue* of al of niet geimporteerd *mutton and lamb* iederen dag op onze onbijttafel *potted* voor ons kunnen krijgen met bij het nagerecht van het diner *filberts and cobs*, *apples and pears*, *pancakes and jam* enz. Dit alles zoo onze eetlust niet bedorven wordt door de mededeeling "the market has been *quiet and dull*." Maar ook daarvoor is er *balm in Gilead*: op een andere pagina van ons lijfblad staart de vraag ons tegen: "what would you give to always feel *merry and bright*?" En zoo wordt zelfs onze gezondheid tot een object van *bargain and sale*.

Het lijkt wel of er een bepaalde voorliefde bestaat om het tweelettergrepige woord voorop te plaatsen. Iedereen kent de allitteratie *mad and merry* uit Shakespeare's *Taming of the Shrew*, waarvan wij een naklank vinden in Carlyle's *mirth and madness*. Ofschoon het nu volgens de regelen der kunst en der traditie *mad and merry* had moeten blijven, vinden wij — behalve *merry and wise* in den N. E. D. — toch in *Punch* 1915 het volgende: "Jolly things hansoms, then. Absolutely made for two. The horse's jingling bell brought to mind so much that was *merry and mad*." Dat de groepeering ⊥ × × ⊥ maar zwakjes als een rhytmische éénheid gevoeld zou worden en "must in every instance give way to the group ⊥ × ⊥ ×", zooals Dr. Fijn van Draat wil, lijkt mij geenszins bewezen, te meer daar de gevallen bij dozijnen te tellen zijn, waarin de volgorde geheel willekeurig te nemen is, zooals in *pills and potions*, *risks and dangers*, *facts and fancies* enz., terwijl in andere weer, behalve de regelmatige ⊥ × ⊥ × groepeering ook de omkeering voorkomt of ⊥ × × ⊥ afwisselt met ⊥ × ⊥ ×: naast het gewone *kind and courteous* vindt men ook *courteous and kind*, en het bijna vast-

staande *Latin and Greek* wordt een enkele maal aangetroffen in de volgorde *Greek and Latin*. Merkwaardig is in dit opzicht het *Educational Supplement* van de *Times* van 9 Februari 1912. Regelmatig heet het *Latin and Greek* in *the retention of Latin and Greek, where Latin and Greek are taught, teach Latin and Greek* enz., maar in een citaat van Prof. Conington uit 1868 heet het in hetzelfde stuk: "This is a ground for preference which every dead language has; but *Greek and Latin* have more." Hoe blijkbaar enkel de luim van het oogenblik hier den doorslag geeft, zien wij uit *The Athenæum* van 1915: "In our generation Sir Walter Raleigh and Mr. J. W. Mackail have given us introductions to the ardours of the seraphim and mystical mathematics of the city of heaven, bringing to their work strong and sensitive styles, long and deep knowledge, accurate scholarship in many literatures, but especially in *Greek and Latin*, and a deep enthusiasm for all that is noble in poetry."

Zooals reeds gezegd werd, kan men behalve *eggs and bacon* ook hooren *bacon and eggs*, en zeer eigenaardig is wel, dat ons gerecht spek en eieren, oorspronkelijk *collops* genoemd, in de 16de eeuw heet *collops and eggs*; in 1877 omschreven als: "fried bacon and eggs" (N. E. D.)[1]. Hoe is het nu te verklaren, dat onze gele leeuwenbek behalve *eggs and bacon* of *eggs and butter* ook *eggs and collops* heet? Vermoedelijk heeft hier zoowel het aanschouwingselement als het rhytmisch gevoel een rol gespeeld plus de analogiewerking van *eggs and bacon, eggs and butter*.

Het is opmerkelijk, dat, waar het Engelsch zóó een vrij groot aantal gevallen heeft met variëerende volgorde der beide leden, de Hollander maar een enkele maal kan zeggen, dat de volgorde onverschillig is of dat hij er aan twijfelt wat het eerst komt, zooals bij dag en nacht, in het Engelsch *day and night, night and day* of bij wit en zwart, in het Engelsch altijd *black and white* of kat en hond, in het Eng. altijd *cat and dog*, zooals in *a cat-and-dog life*[2]) en *it rain cats an dogs*, waarbij het rhytme echter geen rol speelt. Waar dat wèl het geval is, dient men in elk geval eveneens de gewone practijk te kennen om niet door de moedertaal met hare voorliefde voor het ⊥ × × ⊥ rhytme verleid te worden tot overzettingen die een Engelschman zouden hinderen, al zou hij ze volkomen begrijpen. De moeielijkheden die zich hierbij voordoen, worden door onze woordenboeken maar zelden opgelost[3]), en daarom kan het zijn nut hebben om ook eens te wijzen op de volgorde der beide leden, al zal het niet mogelijk zijn altijd een verklaring te geven van de zich voordoende verschillen.

In veel gevallen komt èn volgorde èn rhytme in beide talen geheel overéén, terwijl soms ook het allitereerend element — dat hier zoo vaak opduikt — niet ontbreekt, hetzij als herhaling van den klinker of van den medeklinker. Met allitteratie vinden wij zoo de volgende gevallen, waarvan de enkele met een ∾ aangeduide een omwisseling der leden toelaten:

---

1) Vgl. echter Beeton's *Book of Cookery* voor de tegenwoordige beteekenis.
2) Vgl. het Fransche *vivre comme chien et chat*.
3) En hoe dan nog! In één onzer Woordenboeken vindt men onder razen ook razen en tieren = *to fret and fume*, maar onder tieren staat tieren en razen = *to tear and swear*, zoodat dus *fret and fume* hetzelfde zou zijn als *tear and swear*. Aan *rage and rave*, de vertaling in dit geval, is heelemaal niet gedacht.

af en aan.	*off and on* [= af en toe].
bont en blauw.	*black and blue.*
door dik en dun.	*through thick and thin.*
dit en dat.	*this and that.*
door en door.	*through and through.*
duin en dal. ∾	*down and dale.* ∾
frank en vrij.	*frank and free.*
huis en hof.	*house and home.*
in en uit.	*in and out.*
meer en meer.	*more and more.*
strak en stijf.	*stark and stiff.*
tijd en tij.	*time and tide.*
vuur en vlam.	*fire and flame.*
wel en wee.	*weal and woe.*
wie en wat.	*who and what.*
zoet en zuur.	*sweet and sour*[1].

Rijmend zijn o. a.:

hoog en droog.	*high and dry.*
iemands naam en faam.	*one's good name and fame.*
schot en lot.	*scot and lot.*

Hetzelfde rhytme hebben:

angst en vrees.	*fright and fear.*
eb en vloed.	*ebb and flow.* ∾
goed en kwaad.	*good and ill.*
heen en weer.	*to and fro, back and forth.*
heer en knecht.	*lord and loon.*
hier en daar.	*here and there.*
hooi en stroo.	*hay and straw.*
hoop en vrees.	*hopes and fears.*
lang en slank.	*long and lank.*
man en vrouw.	*man and wife.*
mensch en dier.	*man and beast.*
nu en dan.	*now and then.*
oog en hart.	*eye and heart.*
Oost en West.	*East and West.*
oud en jong.	*old and young.*
met raad en daad.	*by word and deed.*
vrouw en kind.	*wife and child.*
bloesem en vrucht.	*flower and fruit.*
boter en kaas.	*butter and cheese.*
boven en behalve.	*over and above.*
half en half.	*half-and-half*[2].
heer en meester.	*lord and master*[3].

---

[1]) Vgl. het Mhd. *sûr unde süeze.*
[2]) Ook *betwixt and between.*
[3]) Vgl. het Fransche *son maître et seigneur.*

hemel en aarde.	*heaven and earth*[1]).
honger en dorst.	*hunger and thirst*[2]).
moeder en kind.	*mother and child.*
moeite en zorg.	{ *trouble and care.* / *labour and care.*
naam en adres.	*name and address.*
peper en zout.	*pepper and salt.*
suiker en melk.	*sugar and milk.*
vader en zoon.	*father and son.*
tusschen vinger en duim.	*between finger and thumb.*
winst en verlies.	*profit and loss.*
heer en dame.	*lord and lady.*
kalm en rustig.	*calm and quiet.*
tijd en moeite.	*time and trouble.*
wis en zeker.	*sure and certain.*

Nog talrijker zijn de voorbeelden van letterlijk overeenstemmende en-verbindingen met verschillend rhytme, waarbij echter te bedenken valt, dat bij het vervoegen der werkwoorden ook het rhytme weer kan harmonieeren.

bidden en smeeken.	{ *pray and beseech.* / *pray and implore.*
bloem en blad.	*flower and leaf.*
dood en verderf.	{ *death and destruction.* / *death and perdition.* / *death and bane* (Shakespeare).
in eer en deugd.	*in honour and virtue.*
eten en drinken.	*food and drink*[3]).
geven en nemen.	*give and take.*
haat en nijd.	*hate and envy* ∾[4]).
haken en oogen.	*hooks and eyes*[5]).
hebben en houden.	*have and hold.*
het hoe en waarom.	*the whys and wherefores*[6]).
keizers en koningen.	*emperors and kings.*
kost en inwoning.	*board and lodging.*
kunsten en wetenschapen.	*arts and sciences.* ∾
leven en laten leven.	*live and let live.*
lezen en schrijven.	*read and write.*
maken en breken.	*make and break.*
menschen en dingen.	*men and things.*
moeite en kosten.	*trouble and expense.*
muziek en zang.	*music and song.*
naald en draad.	*needle and thread.*

---

1) Vgl. het Fransch *la terre et le ciel* = lucht en water, maar *appeler terre et ciel à la vengeance*. Ook in het Mhd. reeds *himel und erde*.
2) Reeds in het Mhd. *hunger unde durst*.
3) Het Fransch heeft *le boire et le manger*.
4) Reeds in het Mhd. *haz unde nît*.
5) Vgl. het Fransche *des portes et des anneaux*.
6) Vgl. in het Fransch (*comprendre*) *pourquoi et comment*.

ooms en tantes.	*uncles and aunts.*
oorzaken en gevolgen.	*causes and consequences.*
potten en pannen.	*pots and pans.*
ratten en muizen.	*rats and mice.*
recht en billijk.	*right and just* [1]).
steden en dorpen.	*towns and villages.*
te pas en te onpas.	*in season and out (of season).*
tijd en geld.	*time and money.*
tijd en gelegenheid.	*time and occasion.*
vóór en achter.	*before and behind.*
vrede en voorspoed.	*peace and prosperity.*
vreugde en leed.	*joys and sorrows.*
vriend en vijand.	*friend and foe.*
vroeg en laat.	*early and late.*
vuur en licht.	*fuel and light.*
te vuur en te zwaard.	*with fire and sword.*
werken en zwoegen.	*toil and moil.*
wind en golven.	*winds and waves.*
met wortel en tak.	*root and branch.*

In enkele gevallen kan de Hollandsche tweeledige verbinding niet tweeledig weergegeven worden, zooals bijv. zijn doen en laten, in 't Engelsch *his doings* [2]); ja en amen zeggen, in het Eng. *say yes to everything* of *say amen to everything*; vóór dag en dauw, *before dawn*; gift en gal spuwen, *vent one's venom* enz. Omgekeerd is soms het Engelsch tweeledig, waar het Hollandsch een éénledig equivalent heeft, zooals o. a. *over head and ears*, tot over de ooren, *be even and quit*, kiet zijn, *be sick* (*and tired*) *of*, beu zijn van, *for good and all*, voor goed, *upon my word and honour*, op mijn woord, *wear and tear* of *tear and wear*, slijtage enz.

Van bijzonder belang zijn echter die verbindingen met en en of enz., waarin het Hollandsch de omgekeerde orde vertoont van het Engelsch, zoodat de parallellen als het ware centrifugaal uitéénwijken. Bekende voorbeelden hiervan zijn: min of meer = *more or less* of beter nog op water en brood = *upon bread and water* [3]). Van deze soort van parallellen volgt hieronder een vrij volledige verzameling. Bij enkele echter laat het Engelsch meer speelruimte toe dan de correspondeerende Hollandsche verbinding. Alphabetisch gerangschikt krijgen wij zoo:

angst en vrees.	*fear and anxiety.*
(*in*) *bosch en veld.*	(*in*) *field and forest.*
boter en brood.	*bread and butter.*
buigen of barsten.	*break or bend.*
dansen en springen.	*caper and dance.*
dood en gevaar.	{ *danger and death.* / *peril and death.*
dood of levend.	*alive or dead.*

1) Vgl. het Mhd. *billich unde reht.*
2) Vgl. echter *he knows all our goings out and comings in.*
3) Ook in het Fransch *au pain et à l'eau.*

eb en vloed.	*flux and reflux* [1]).
ernst en luim.	*jest and earnest.*
even en oneven.	*odd and even.*
even of oneven.	*odd or even.*
de gaande en komende man.	*comers and goers.*
geboren en getogen.	*bred and born.* ∾
gebreken en tekortkomingen.	*omissions and defects.*
geheel en al.	*all and whole.*
geheel of gedeeltelijk.	*in part or in all.*
gekookt en gebraden.	*roasted and boiled.*
voor geld of goede woorden.	*for love or money* [2]).
goede en kwade.	*bad(s) and good(s).*
goed en wel.	*well and good.*
met hand en tand.	*tooth and nail.*
have en goed.	*goods and chattels.*
heeren en dames.	*ladies and gentlemen.*
heinde en ver.	*far and near.*
in hoeken en gaten.	*in holes and corners.*
gaven van hoofd en hart.	*gifts of heart and head.*
hou en trouw.	{ *true and leal.* / *feal and leal.*
met huid en haar.	*hair and hide* [3]).
huis en haard.	*hearth and home.*
kaas en brood.	*bread and cheese.*
kalk en steenen.	*bricks and mortar.*
kam en borstel.	*brush and comb.*
kiet of dubbel.	*double or quits.*
klein en groot.	*great and small.*
kop en staart.	*tail and top.*
kost en kleeren.	*bag and belly.*
koud en heet uit een mond blazen.	*blow hot and cold.*
kousen en schoenen.	*shoes and stockings.*
kracht en stof.	*matter and force.*
lakens en dekens.	*blankets and sheets.*
land en vorst.	*king and country.*
de land- en zeemacht.	*the sea and land forces.* ∾
leugen en bedrog.	*fraud and falsehood.*
licht en bediening.	*service and light.*
lief en aardig.	*nice and kind* of *sweet and lovely.*
links en rechts.	*right and left.*
los en vast.	*(play) fast and loose.*
maat en rijm.	*rhyme and metre.*
man en muis.	*mouse and man.*

1) Vgl. het Fransche *le flux et le reflux.*

2) Ook *for meed or money.*

3) Vgl. het mede verouderde *hide and hair* en *hide and hue.* Het hedendaagsch gebruik eischt voor ons met huid en haar het Eng. *body and bones, skin and all, neck and crop, neck and heels* of *holus bolus,* terwijl bij Shakespeare nog voorkomt *flesh and fell.*

maten en gewichten.	*weights and measures* [1]).
merg en been.	*bone and marrow.* ∾
middelen en wegen.	*ways and means.*
min of meer.	*in a greater or less degree.*
mond- en klauwzeer.	*foot- and mouth disease.*
nat noch droog.	*neither bite nor sup.*
zijn natje en zijn droogje.	*his grub and his bub.*
voor oog en hand.	*for the hand and eye.*
er op of er onder.	(*it is*) *sink or swim.*
met pak en zak.	*with bag and baggage.*
pijl en boog.	*bow and arrow* [2]).
recht en billijk.	{ *meet and right.* / *just and right.* ∾
rechten en plichten.	*duties and rights.* ∾
rust en beweging.	*motion and rest.* ∾
rust en vrede.	*peace and rest* of *peace and quiet.*
schaden en baten.	*profits and losses.*
schoenen en laarzen.	*boots and shoes.*
spek en boonen.	*beans and bacon.*
suiker en melk.	*cream and sugar.*
(*scheiden*) *van tafel en bed.*	*from bed and board.*
geen titel of jota.	*no jot or title.* ∾
toga en bef.	*band and gown.*
van top tot teen.	*from heel to crown* of *from sole to crown* [3]).
troost en steun.	*help and comfort.*
vergeven en vergeten.	*forget and forgive.* ∾
vóór- en achteruit.	*backwards and forwards.*
vorm en gedaante.	*shape and form.*
vraag en aanbod.	*demand and supply* [4]).
vreugde en leed.	*sorrow and joy.* ∾
vroeg of laat.	*late or early.* ∾
water en melk.	*milk and water.*
water en vuur.	*fire and water* [5]).
tusschen water en wind.	*between wind and water.*
weer en wind.	*wind and weather.*
hun wenschen en verlangens.	*their wants and wishes.*
tegen alle wet en recht.	*contrary to all right and law.*
willens en wetens.	*knowingly and wilfully* [6]).
wind en getij.	*wind and turn.*

---

[1]) Ook in het Fransch *les poids et mesures.*

[2]) Vgl. het Fransche *des arcs et des flèches.*

[3]) Vgl. het Fransche *des pieds à la tête, de pied en cap,* maar ook *de la tête aux pieds.*

[4]) Vgl. het Fransche *la loi de l'offre et de la demande,* is het Engelsch vaak ook *supply and demand.*

[5]) In het Eng. is de uitdrukking *go through fire and water for a person,* — vgl. het Fransche *c'est le feu et l'eau*; ons: die twee zijn water en vuur.

[6]) Vgl. het Mhd. *mit dîner wizzende und mit dînem willen.*

wit en blauw.	*blue and white.*
wit en rood. ∾	*red and white.*
zacht en kalm.	*calm and quiet.*
zeden en gewoonten.	*manners and morals.*
zijn zeggen en doen.	*his doings and sayings.*
zeilen of verzuipen.	*sink or swim.*
ziel en lichaam.	*body and soul*[5]).
's levens zoet en zuur.	*the bitters and sweets of life.*

s Gravenhage.

F. P. H. PRICK VAN WELY.

VARIA.

JUSTINUS KERNER: *DER REICHSTE FÜRST.*

Preisend mit viel schönen Reden
Ihrer Länder Wert und Zahl,
Saßen viele deutsche Fürsten
Einst zu Worms im Kaisersaal.

Es ist die bekannte württembergische Nationalanekdote, die durch Kerners Gedicht Verbreitung weit über das „Schwäbische Ländle" hinaus gefunden hat. Der Herzog von Sachsen ist nicht ohne Grund stolz auf die reichen Bergwerke seines Landes, der Pfalzgraf bei Rhein hebt die Fruchtbarkeit der wein- und getreidereichen Rheinebene hervor, Ludwig von Bayern führt die Größe seiner Städte und den Reichtum seiner Klöster ins Treffen, Württembergs geliebter Herr jedoch, Graf Eberhard im Bart, dessen Gebiet nicht die Vorzüge der mächtigen Nachbarländer besitzt, spielt den höchsten Trumpf aus:

Sprach: Mein Land hat kleine Städte,
Trägt nicht Berge silberschwer;
Doch ein Kleinod hält's verborgen: —
Daß in Wäldern, noch so groß,
Ich mein Haupt kann kühnlich legen
Jedem Untertan in Schoß.

Über die Quelle dieses anmutigen Gedichtes ist an den verschiedensten Stellen, hauptsächlich in Tageszeitungen, berichtet worden. So finden sich Beiträge in der *Besonderen Beilage des Staatsanzeigers für Württemberg*, 1892, S. 121 flgg. (W. Zeller), in den *Beilagen zur Allgemeinen Zeitung*, 1892, No. 203 (G. Weisstein), No. 209 (H. Knapp), 1895, No. 184 (E. Nestle), in der *Besonderen Beilage des Staatsanzeigers für Württemberg*, 1895, No. 11/12 (E. Nestle), 1903, No. 7/8 (J. K. Brechenmacher), in den *Münchener Neuesten Nachrichten*, 1913, No. 118 (gl.) und in R. Krauß, *Württembergische Fürsten in Sage und Dichtung*, Stuttgart 1893. Trotz der zahlreichen Nachweise kann man nicht sagen, daß die Quelle gefunden wäre; die Fassungen stimmen in der Hauptsache überein, keine verrät besondere Verwandtschaft mit dem Wortlaut des Kernerschen Gedichtes.

---

[1]) Vgl. het Fransche *corps et âme* in de uitdrukking *être devoué à qqn corps et âme*: *met hart en ziel* en het Mhd. *lîp und sêle.*

Schon in *Luthers Tischreden* findet sich folgende Anekdote (*Ed. Aurifaber*, hrsgg. von Förstemann und Bindseil, IV, 174): Dominus Philippus Melanchthon sagte ein Mal D. M. Luthern uber Tische: „Daß er in seiner Jugend gehört hätte, daß auf einem Reichstage etliche Fürsten gerühmet hätten von den Gaben und Herrlichkeiten ihrer Fürstentum und Lande. Und hätte der Herzog zu Sachsen gesagt, daß er silberne Berge in seinem Lande hätte und also sein Bergwerk gerühmet, welchs damals große Ausbeute gab. Der Pfalzgraf aber hatte seine gute Wein gelobet, die ihme am Rheinstrom wüchsen. Als nu Herzog Eberhard von Würtenberg auch sagen sollt, was er fur Herrlichkeit in seinem Lande hätte, da antwortet er: *Ich bin wol ein armer Fürst und Euer Liebden beiden nicht zu vergleichen, jedoch so hab ich auch ein groß Kleinod in meinem Fürstenthum, daß, wenn ich mich verritten hätte und aufm Felde gar allein wäre, so kann ich doch in eines jeden meiner Unterthanen Schoß sicher schlafen.* Wollt sagen, daß seine Unterthanen ihn so lieb hätten, daß er bey ihnen hausen und herbergen könnte und sie ihm alles Liebes und Gutes thun würden. Und seine arme Leute haben ihn auch gehalten fur den Patrem patriae. Als solchs die andern Fürsten als Sachsen und Pfalz, gehört hatten, da hatten sie selbs bekannt, daß dies das edelste Kleinod und Gut wäre."

Von hier aus verbreitet sich die Anekdote durch die geistliche und die profane Literatur des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts: Melanchthons *Selectae Declamationes* (Straßburg 1559, III, 161 flgg.), Manlius' *Locorum Communium Collectanea* (Basel 1562, III, 156), Joachim Camerarius: *Vita Philippi Melanchthonis* (Leipzig 1566, p. 12), Kirchhoffs *Wendvnmuth, Das Dritte Buch* (Frankfurt 1602, Nr. 23), *Exilium Melancholiae* (Straßburg 1643, Nr. 113), Zincgreffs *Teutsche Apophthegmata* (Amsterdam 1653, I, 116), Joh. Praetorius' *Gazophylaci Gavdivm, Das ist Ein Ausbund von Wündschel-Ruthen* (Leipzig 1667, p. 193).

Ein merkwürdiges Schicksal erfuhr nun diese Anekdote bei einer Verwertung in der Romanliteratur des siebzehnten Jahrhunderts. In dem Fünften Buch seines *Simplicissimus* spielt nämlich Grimmelshausen auf sie an, indem er seinen Helden zu einigen Schwarzwaldbauern, denen es an Gefühl für die heimatliche Scholle gebricht, sagen läßt: „Ach, ihr heyllose Tropffen, solte ich euch nit meineydige Schelmen schelten, daß ihr auß der Art eurer frommen Vor-Eltern so ferne abtrettet! dieselbige waren ihrem Fürsten so getreu, daß er sich ihrer rühmen dörffte, Er wäre so kühn, in eines jeden seiner Underthanen Schos seinen Kopff zu legen und darinn sicherlich zu schlaffen." So findet sich die Stelle in dem ältesten Druck dieses Werkes, der sogenannten Ausgabe *B* [1]).

Offenbar liegt hier ein Mißverständnis vor; es soll ja nicht die Kühnheit des Fürsten, sondern die Sicherheit seines Schlafes hervorgehoben werden. In der bald darauf erschienenen Ausgabe *A* heißt es denn auch bereits: „dieselbige waren ihrem Fürsten so getreu, daß er sich ihrer rühmen dorffte,

[1]) Vgl. Keller, *Der Abenteüerliche Simplicissimus Teütsch, Erster Theil,* Stuttgart 1854, II, 778. Daß *B* der älteste Druck ist, steht für mich fest. Für die Begründung verweise ich auf meine *Probleme der Grimmelshausenforschung,* I, 192, und einen Aufsatz über *Sprachliche Erscheinungen in verschiedenen Ausgaben von Grimmelshausens Simplicissimus und Courasche, PBB.*, XL, 268 flgg.

Er getraue in einesjeden seiner Underthanen Schos seinen Kopff zulegen und darin sicherlich zuschlaffen" [1]).

Aus dem Mißverständnis der ersten Fassung läßt sich vielleicht etwas lernen. Wenn Kerner sagt *daß . . . . . ich mein Haupt kann kühnlich legen jedem Unterthan in Schoß* und Grimmelshausen als offenbaren und gleich darauf korrigierten Irrtum schreibt *daß er sich ihrer rühmen dörffte, Er wäre so kühn*, ist es dann nicht wahrscheinlich, daß Grimmelshausens Fehler auf die nachlässige Lektüre einer Vorlage zurückzuführen ist, wo das Wort *kühn* oder eventuell *kühnlich* in einer Anwendung stände, wie Kerner es mit Recht gebraucht?

In den bisher bekannt gewordenen Redaktionen aber finden sich lauter andre Wendungen: *so kann ich sicher schlafen* (Luther); *at unum hoc praedicare me posse existimo, securus in medio aestu in campo, et solus in gremio cuiuslibet meorum civium dormire possum* (Melanchthon); *sed hoc unum scio, me posse secure dormire in gremio cuiuslibet subditi mei* (Manlius); *tuto et cum omni securitate in cuiusvis ex suis, qui obviam factus esset, sinum deponere caput & somnum capere posset* (Camerarius); *vertrawen wolte, ein nacht mit meinem haupt in seinem hauße, ja in seinen schoß zu ruhen* (Kirchhoff); *so möchte ich ihn lassen nider sitzen, mein Haupt in seinen Schoß legen und sicher einschlaffen* (*Exilium Melancholiae*); *Das sey sein bestes Kleinod, daß er keinen Vnderthanen habe, in dessen Schoß er nicht sicher, und allein im wildesten Gewälde schlaffen wolle* (Zincgreff); *eine Nacht mit meinem Haupte in seinem Hause, ja in seinem Schoße zu ruhen* (Praetorius).

Es ist denkbar, daß die eigentümliche Übereinstimmung zwischen *kühn* bei Grimmelshausen und *kühnlich* bei Kerner auf einem Zufall beruht, es wäre aber ebensogut möglich, daß die bis jetzt unbekannte Vorlage für Grimmelshausen zugleicherzeit die genauere Quelle für den *Reichsten Fürsten* wäre. Darauf könnte auch folgende Stelle hinweisen, die sich in dem reichhaltigen Artikel *Eberhard I. von Württemberg und Teck* in der *Allgemeinen Encyclopädie der Wissenschaften und Künste* von Ersch und Gruber, Band XXIX (Leipzig 1837), Zweite Abt., p. 138 findet: „Er hatte daher Veranlassung vor verschiedenen Fürsten die auch schon zu einer andern Zeit geäußerte Behauptung zu wiederholen: *Ich kann und darf in dem Schooße eines jeglichen meiner Unterthanen mitten im Felde, gar allein kühnlich und sicher schlafen.*"

Amsterdam. J. H. SCHOLTE.

ZU GEIBELS JUGENDLYRIK.

Die hundertste Wiederkehr von Geibels Geburtstag am 18. Oktober des verflossenen Jahres erneuerte das Andenken dieses schönen, liebenswürdigen Talentes, das in der Zeit von 1840 bis etwa 1880 der Lieblingsdichter der „bessern Stände" Deutschlands gewesen, bei der jüngeren Generation aber

[1]) Vgl. Kögel, *Der Abenteuerliche Simplicissimus*, Halle, 1880, p. 438. Die irreführenden Bezeichnungen *B* und *A*, die noch von Hollands *Versuch einer Ausgabe nach den vier ältesten Drucken*, Tübingen 1851, herrühren, behalte ich vorläufig bei. Die argumentative Kraft auch dieser Stelle liegt auf der Hand: der Druck *B* muß Originalfassung sein, es ist undenkbar, daß *Er wäre so kühn* nachträglich hineinkorrigiert wäre.

mehr oder weniger in Mißkredit oder Vergessenheit geraten war. In ruhigeren Zeiten wäre dieser Tag wohl nicht ohne festliche Veranstaltungen litterarischer und akademischer Kreise verlaufen; so aber beschränkte sich die Teilnahme auf zahlreiche schriftliche Nachrufe und auf eine Feier in Geibels Vaterstadt Lübeck, die ihren berühmten Sohn und Ehrenbürger schon früher durch ein Standbild geehrt hat. Wie zu erwarten war, trat bei diesen Kundgebungen das patriotische und politische Element auf Kosten des poetischen in den Vordergrund. Nicht als Sänger der Schönheit und der Liebe wurde Geibel gefeiert, sondern als „Herold des Reiches", der in dem Gedichte *Deutschlands Beruf* (*Spätherbstblätter*, S. 214) das nachgerade berühmt gewordene Wort gesprochen: „Und es mag am deutschen Wesen Einmal noch die Welt genesen." Es wäre eine anziehende Aufgabe für den außenstehenden Forscher, den Spuren von Geibels politischem Ethos und Pathos im Geistes- und Gefühlsleben der heutigen Generation nachzugehen. Wie weit scheint dagegen des jungen Emanuel Natur- und Liebeslied hinter uns zu liegen. Es ist, als hörten wir Heines Stimme:

Ja, mein Freund, es sind die Klänge
Aus der längst verschollnen Traumzeit

. . . . . .

In des Tages Brand- und Schlachtlärm
Wird es kümmerlich verhallen.

Jene Traumzeit ist die der 30er Jahre, genauer 1834–39, als der Jüngling während der Lehr- und Wanderjahre in Lübeck, Bonn, Berlin und Athen die Lieder schuf, die, 1840 unter dem Titel *Gedichte* erschienen, ihn mit einem Schlage zum Liebling des Publikums machten. Mit Rücksicht auf eine so erstaunliche und anhaltende Popularität können die *Gedichte* sich neben Heines *Buch der Lieder* und Freiligraths erste Sammlung stellen. Während aber Heines und Freiligraths Poesie durch Neuheit und pikante Originalität die Leserwelt hinriß, ist die hervorragende Eigenschaft von Geibels Jugendlyrik gerade die Abwesenheit solcher Elemente. Es ist schon häufig bemerkt worden, wie beim Lesen dieser melodischen Verse fortwährend bekannte Töne und Rhythmen anklingen, bald Goethe, Heine und Uhland, bald Eichendorff, Lenau, Rückert u. A. Ich greife z. B. heraus:

Lieder als Intermezzo XLII.
Und sollten sie mir einst vergehn,
So will ich mich legen zu Grabe,
Und will nicht eher auferstehn,
Bis ich sie wieder habe.

Heine, *Lyr. Intermezzo 41.*
Das kann nicht sein, sprach sie zu mir,
Ich liege ja im Grabe,
Und nur des Nachts komm' ich zu dir,
Weil ich so lieb dich habe[1]).

Dennoch entbehrt diese Poesie nicht eines eigenen Charakters – wie hätte sie sonst auch eine so starke Wirkung ausüben können? Alle jene fremden Töne sind nämlich zu einer Harmonie verschmolzen durch die erstaunliche Sprach- und Formbegabung des Dichters, dem schon als Knaben absolut vollendete Verse mühelos gelangen. Das war kein frühreifes Virtuosentum, sondern natürlich quellende Sprachmusik, etwa dem Melodienfluß des jungen

---

[1]) Sieh ferner die zahlreichen Beilege bei Weigle, *E. Geibels Jugendlyrik*, Marburg, 191 S. 16–59.

Mozart vergleichbar. Dieses glückliche Talent Geibels, wohl ein Erbteil französischer Ahnen, gereichte ihm freilich nicht immer zum Segen: es hat über seine sämtlichen Dichtungen jene gleichmäßige Glätte und Süße ausgegossen, die nur allzuoft das Starke, Charakteristische, gewaltsam Zwingende vermissen läßt. Besonders auffallend macht sich diese nivellierende Eigenschaft von Geibels Verssprache in den, übrigens meisterhaften, Übersetzungen fühlbar. Man lese z. B. seine Verdeutschung von Barbiers wuchtigen *Iambes*: sie zeugt von einer verblüffenden Gewandtheit, aber sie macht den Eindruck einer Schwächung des Originals; es ist als ob alles Kraftvolle, Markige erweicht, der atembeklemmende Sturm der französischen Rhythmen zu einem melodischen Auf- und Abwogen gemildert wäre.

Von Einflüssen fremder Dichter auf Geibels Jugendlyrik will Weigle nichts wissen: „Unseres Dichters ganze Art wurzelt in deutscher Art. Etwas innere Fühlung gewinnt er – allerdings in einer Zeit, die nicht mehr in den Kreis unsrer Betrachtung fällt – mit der französischen Lyrik." Dennoch hatte Pradels [1]) schon 1905 zahlreiche Anklänge – auch in den Jugendgedichten Geibels – an Lamartines *Méditations* und *Harmonies* nachgewiesen, die auf eifriges Studium dieses Dichters deuten. Es ist dabei nicht immer an direkte Beeinflussung zu denken, denn, wie Pradels richtig bemerkt, zwischen Lamartine und Geibel besteht eine innere Verwandtschaft, aus der sich allerlei Berührungen erklären. Was dagegen Victor Hugo, eine von Lamartine grundverschiedene Natur, betrifft, so ist an manchen Stellen eine bewußte Nachahmung von Seiten Geibels nicht in Abrede zu stellen. Die von Pradels angeführten Beispiele sind freilich den politischen Liedern *Zeitstimmen* und *Heroldsrufe* entnommen, aber wir können solche auch in den *Gedichten* nachweisen, und zwar im 3. Buche: *Athen 1838–1840*. Geibel, der schon als Jüngling durch Erziehung, Umgang und Lektüre eine ziemliche Gewandtheit im Französischen erworben hatte, fand im Hause des Fürsten Katakazi reichlich Gelegenheit, sich mit der neueren französischen Litteratur vertraut zu machen. Victor Hugo stand damals auf der Höhe seiner Schaffenskraft und seines Ruhmes; besonders die *Orientales* (1829) bezauberten durch ihre bunte Pracht und üppige Fülle die Phantasie der Jugend. Für Griechenland, das sich erst kürzlich von der Türkenherrschaft losgerungen, hatten sie noch ein besonderes Interesse, und man kann sich denken, daß Gedichte, wie: *Canaris*, *Les Têtes du Sérail*, *Navarin* u. s. w. dort eifrig gelesen und besprochen wurden. So ist es denn kein Zufall, daß gerade in den aus Athen stammenden Gedichten Geibels der Einfluß der *Orientales* zu spüren ist. Hier findet sich zuerst bei ihm die durch Freiligrath populär gewordene französische Alexandrinerstrophe mit zwei Kurzzeilen, in den Gedichten: *Woran ich denke* und *Der Sklav*, welch letzteres offenbar durch V. Hugos Orientschilderungen inspiriert ist, und auch in dem krassen Schlußeffekt an dessen Stil erinnert [2]). Direkte Nachahmung aber liegt ohne Zweifel vor in der Einleitung zu der Elegie *Auf den Tod eines Freundes*, die bekanntlich dem Andenken des frühverstorbenen Arthur von Stenglin gewidmet ist. Diese drei Strophen

---

[1]) Pradels, *E. Geibel und die französische Lyrik*, Münster, 1905.

[2]) Auch an Freiligraths *Wär ich im Bann von Mekka's Thoren* und *Scipio*; aber hat Geibel diese 1838 erschienenen Gedichte in Athen schon gekannt?

klingen stellenweise fast wie eine Übersetzung der drei Eingangsstrophen der berühmten Hugoschen Elegie *Fantômes*, welche in wundervoll schwermütigen Versen den frühen Tod einer schönen jungen Kreolin beklagt. Hier kam — ein seltener Fall — das Genie Hugos dem Temperament Geibels entgegen:

Hélas, que j'en ai vu mourir de jeunes filles!
C'est le destin. Il faut une proie au trépas.
Il faut que l'herbe tombe au tranchant des faucilles,
Il faut que dans le bal les folâtres quadrilles
Foulent des roses sous leurs pas.

. . . . . .

Oui, c'est la vie. Après le jour, la nuit livide,
Après tout, le réveil, infernal ou divin.
Autour du grand banquet siége une foule avide;
Mais bien des conviés laissent leur place vide,
Et se lèvent avant la fin.

Hält man die Geibelschen Strophen daneben, so erkennt man leicht dieselben Gedanken und Bilder: den Tanz und die Rosen, das Festmahl, die Antithesen, man hört den gleichen Rhythmus heraus, trotzdem Geibels Verse kürzer sind:

O wie viel Kränze, eben frisch und grün,
Sah ich in Einer kurzen Nacht verblühn!
O wie viel blondgelockte Knaben,
O wie viel Bräute, deren süßer Blick
Sich kaum entzündet an der Liebe Glück,
Sah ich schon lächeln und begraben!

Es sucht der Tod die Freude, wie der Strahl
Das funkelnde Metall. In's laute Mahl,
Wo Blumen duften, Becher prangen,
Wo zur Musik der rasche Tanz erbraust,
Greift er hinein mit eisig kalter Faust
Und streift die Rosen von den Wangen.

Das ist das Schicksal! Nach dem Tag die Nacht,
Die stille Thräne nach des Festes Pracht,
Nach lustigem Gesang die Klage,
Und nach der Jugend Glück, so strahlenvoll,
Drin wie ein Himmel weit die Seele schwoll,
Die Ruh' im engen Sarkophage.

Utrecht. FRANTZEN.

OLD ENGLISH *MYL*.

Myl dust. It is interesting to find this word repeatedly used in the *Arunde Psalter* (edited by Guido Oess, *Anglistische Forschungen*, 30). Though th text is West Saxon, it contains some decidedly Anglian words (cp. Oess p. 16). Among these the editor does not mention *myl*, which up to now ha been found only in King Alfred's *Bede* (Schipper, 232, 1000; III, 10, super scription), and in *Psalterglosse G* (Lindelöf, *Bonner Beiträge*, XIII, p. 15

Ps. 7, 6). Till more instances of *myl* have been found it will be impossible for us to say whether it is a word that had become extinct in Saxon, but remained in use in Anglian, or a specifically Anglian term [1]). Cf. *Englische Studien*, 41, 163; *Anglia*, 25, 272; Jordan, *Eigentümlichkeiten des anglischen Wortschatzes*, 32. Perhaps the author of the *Arundel Glosses* felt the word to be unusual or dialectal, for in all cases he gives the synonymous *dust: mil ł dust*, 1, 4; *on mill ł on dust*, 7, 6; *on dust ł myl*, 21, 16; *dust ł mil*, 29, 10; *dust ł myll*, 34, 3. In 72, 21 and 102, 14 he gives only *dust*.

Amsterdam. A. E. H. SWAEN.

BOEKBESPREKINGEN.

L. FOULET, *Le Roman de Renard*. Paris, Champion, 1914. [Bibliothèque de l'École des Hautes Études].

Décidément, les défenseurs d'une littérature dite „populaire" antérieure aux œuvres qui sont parvenues jusqu'à nous, traversent une époque difficile: de tous côtés on leur dispute du terrain. M. Bédier a prouvé que les chansons de geste ne sont pas antérieures au XIe siècle et que rien ne nous autorise à admettre que les premières épopées ont eu des ancêtres français; M. Foulet, dans l'importante étude sur le *Roman de Renard* que nous annonçons ici, montre que ce poème date de la seconde moitié du XIIe siècle et n'a pas non plus eu de précurseurs français. Mais tandis que M. Bédier renonce à chercher comment s'est formé le genre des chansons de geste, M. Foulet, lui, indique les sources du *Renard*: ce sont des poèmes latins que, du VIIIe au XIIe siècles, les „clercs" n'ont cessé de composer (*Ysengrimus*, *Romulus*, *Disciplina clericalis*, etc.). Or, à mon avis — soit dit en passant — je suis convaincu que les épopées françaises reposent également sur des œuvres latines composées du VIIIe au XIe siècles [2]), et c'est avec une grande satisfaction que j'ai lu cette phrase de M. Foulet: „On s'est depuis longtemps habitué à creuser un fossé profond entre la littérature des clercs et la littérature du peuple. Mais il semble bien que cette distinction devienne de jour en jour plus difficile à justifier et à maintenir." En effet, il devient de plus en plus évident que la première apparition du français dans les œuvres du moyen âge ne marque ni la naissance d'une nouvelle littérature ni l'entrée en scène de littérateurs de profession qui allaient continuer le travail du „peuple". Il y avait, dès avant le XIe et le XIIe siècle, des gens de lettres qui étaient gens du métier et qui, écrivant en latin, ont préparé la littérature française. Ils travaillaient, non pour des savants, mais pour un public qui, s'il n'était pas le „grand public", était beaucoup plus étendu qu'on ne le suppose généralement. L'innovation du XIe siècle consiste uniquement en ce que le latin est remplacé par le français, pour satisfaire au besoin d'émotions artistiques qu'éprouvèrent

---

1) As the word partakes in the unrounding of *y* which is peculiar of Late West Saxon, it seems more probable that it belonged to a Saxon patois as well as to the Anglian stock. Compare the distribution of modern cognate *mull*.

2) J'ai développé mes idées là-dessus dans un mémoire publié dans le bulletin de l'Académie des Sciences d'Amsterdam.

ceux-là aussi qui ignoraient le latin. Certes, il y a eu une poésie „populaire" avant le XIe siècle, mais elle était lyrique et, si ses procédés ont eu une grande influence sur l'épopée, celle-ci pourtant ne procède pas d'elle.

Pour nous en tenir au *Renard*, nous ne croirons donc plus à l'existence de contes d'animaux qui auraient circulé parmi le peuple. A la place du vague folklore, de cette littérature non écrite, transmise de bouche à bouche, de ces récits „voyageurs" qui, d'une façon mystérieuse, transmigrent du cœur de l'Afrique au pôle nord, et inversement, la science actuelle opère de préférence avec des auteurs en chair et en os, et l'expansion des contes sur toutes les parties du monde, on la considère aussi de plus en plus comme l'effet de relations personnelles entre voyageurs et peuplades lointaines [1]).

Nous ne pouvons pas suivre l'auteur ni dans tous les détails de ses discussions avec M.M. Sudre et Voretzsch, où sa critique lucide et la clarté de son exposé lui donnent certainement l'avantage, ni dans sa patiente reconstruction des différents poèmes sur Renard, épars dans les „branches" que nous présente l'édition Martin. Nous nous bornerons à mettre en relief les grands traits de son système.

Comme point de départ, il prend le prologue de la branche II, le seul qui annonce le roman de Renard comme une nouveauté. Cette branche II doit être la plus ancienne pour d'autres raisons encore, e a. parce qu'elle ne contient aucune allusion à une autre branche; or, elle a dû être écrite avant 1180 et après 1165 [2]). Est-ce le remaniement d'une œuvre française antérieure? M. Foulet croit que non, et personne ne le croira plus après lui. Et c'est là un nouveau coup porté, après l'attaque vigoureuse de M. Bédier, au système qui consiste à voir dans les poèmes tels que nous les avons, des refontes d'œuvres hypothétiques antérieures. Les pages que M. Foulet consacre à l'historique de cette question des remaniements du *Roman de Renard* sont très instructives.

La branche II utilise, comme éléments essentiels, des données prises à l'*Ysengrimus* [3]), qui date de 1152, ce poème qu'on a jusqu'à présent considéré comme une imitation en latin classique d'une branche de *Renard*, antérieure à celles que nous possédons. D'après M. Foulet, la branche II est tronquée vers la fin; la branche Va forme son complément naturel et a sans doute primitivement fait un tout avec elle [4]). L'auteur se livre, à ce propos, à une digression très fine et nécessaire sur l'élément juridique de la „guerre" entre le loup et le renard, qui a créé une „atmosphère plaideresque" (p. 207) qu'on retrouve dans Va. Dans ce poème, on reconnaît plusieurs procédés litteraires

---

[1]) M. Foulet, à la p. 558, suppose que les Hollandais qui ont colonisé l'Afrique du Sud, ont pu y introduire le *Roman de Renard;* cela devient absolument sûr quand on songe que l'épisode d'Isengrin dont la queue est prise dans la glace, est raconté tel quel parmi les Boers, chez qui il ne gèle jamais assez fort pour que cette fable y soit vraisemblable. On sait que le renard y est remplacé par le chacal. Voir *Ons Kljntje*, I (1896), 69.

[2]) Je dirai plus loin un mot au sujet de la datation, qui ne me paraît pas assurée.

[3]) C'est le poème que Grimm appelait *Reinardus Vulpes.*

[4]) M. Foulet insiste plus d'une fois sur ce fait que, si la branche II doit être considérée comme formant un tout, elle est pourtant composée d'épisodes qui ne se tiennent pas rigoureusement. Il y aurait, ici encore, un parallèle à faire avec les chansons de geste. Comparez p. e. les „branches" du *Couronnement de Louis*. Il s'agit dans les deux cas, sans doute, d'une maladresse du poète; tout s'explique si l'on admet que, antérieurement à ces ensembles de récits, il y a eu des contes isolés en latin.

alors à la mode, et l'imitation des chansons de geste et de Chrétien de Troyes p. e. est évidente: „A côté de l'épopée nationale, du roman antique et de l'épopée courtoise, il faut faire une place pour un genre qui tient de tous les trois et s'en distingue par l'intention humoristique, c'est l'épopée héroïcomique: *Renard et Isengrin* en est le chef-d'œuvre."

En identifiant le chameau „bon légiste" avec Pierre de Pavie, M. Foulet arrive a dater ce poème de 1176 ou 1177. Ses rapprochements sont séduisants. Cependant, il y a alors conflit avec une particularité linguistique, dont M. Foulet se débarrasse un peu trop légèrement. Dans *Philomena* se rencontre le mot *renardie;* il est donc certain que l'auteur de ce poème a connu le *Renard.* Or, M. de Boer a prouvé que *Philomena* est une œuvre de Chrétien de Troyes et il propose comme date du poème l'année 1168. M Foulet se contente de dire (p. 43, n. 5) qu'il doute de l'attribution et de la datation de M. de Boer, mais il me semble qu'une simple dénégation ne suffit pas à écarter les arguments solides et convaincants de l'éditeur de *Philomena,* qui a défendu une thèse dont déjà Gaston Paris s'était fait le champion. A mon avis, la branche II—Va du *Roman de Renard* doit être antérieure à 1168, et de plusieurs années, parce qu'il a dû se passer quelque temps avant que le terme de *renardie* soit devenu courant. Et comme l'année du *Roman de Troie,* qui est la date *post quam* proposée par M. Foulet pour le *Renard* – à cause d'une allusion du prologue – est en somme peu sûre, je crois qu'il serait hasardeux de trop préciser.

Que l'auteur du poème ait été Pierre de Saint-Cloud, paraît probable.

A ce poème s'en sont successivement ajouté d'autres que je passe sous silence, sauf la célèbre branche I, celle qui a été traduite en flamand. Elle se présente comme un complément de II – Va, parce qu'elle raconte le procès qui est plaidé devant le roi, procès qui avait été, à la fin de II – Va, interrompu par la fuite de Renard. M. Foulet s'étend avec une préférence marquée sur cette branche et en fait une belle analyse.

Un chapitre entier est consacré au *Reinhart Fuchs* du Glichezâre; M. Foulet, comme on pouvait s'y attendre, arrive à des résultats diamétralement opposés à ceux de M. Voretzsch, dans son article bien connu de la *Zeitschrift.* Avec son répugnance légitime pour l'hypothèse de branches françaises disparues, il met toute son ardeur et toute sa force de déduction à rechercher des branches existantes qui peuvent être considérées comme sources du poème allemand. Ces recherches n'ont pas été vaines. D'ailleurs, il revendique pour le Glichezâre une plus grande indépendance qu'on ne lui a accordé jusqu'à présent.

Tel est ce livre magistral, si profondément français par l'élégance de la forme mise au service d'une méthode rigoureuse et d'une grande sûreté d'information [1]).

S. D. G.

A Primer of English Literature by W. T. Young. Cambridge: at the University Press 1914. 2 s. net.

Of late years the number of primers of English Literature has been constantly increasing. For a considerable period Stopford Brooke reigned supreme

[1]) Un petit détail: pourquoi M. Foulet gratifie-t-il de nom du savant *Jonckbloet* d'un tréma sur le *e*?

and unrivalled, but the new century has produced a number of histories of English Literature, explicitly or implicitly short, and as varying in aim as in quality. Schröer's little book gives exactly what its title promises – Grundzüge und Haupttypen der Englischen Literaturgeschichte – in a manner that has deservedly met with the highest praise. Sefton Delmer's *English Literature* is an excellent guide for students reading for an examination, but shows less originality and insight. Schröer follows the line of development, Sefton Delmer is concerned with individual writers rather than with groups or periods. The writer of the primer under review starts on his task with a high ideal. 'The study of literature is, rightly, a pursuit in which the faculties are liberated and disciplined by the freshness and variety of imaginative experience, and are made strong and supple so that they learn to enjoy the pleasure of their own activity. The following pages attempt to present the outlines of English literature in accordance with this ideal. The book is offered as a companion to studies, not as a short cut to a superficial and specious knowledge of the classics of our language. It does not seek to pronounce any final criticism, or to dictate on matters of judgment or taste; for these are the greatest disservices a teacher can render to a student. Its intention is, rather, to unearth and investigate clues with him, to lure his curiosity, and to challenge him to thought.' Let me say at the outset that Mr. Young has kept his promise, and that his book deserves the highest praise for originality, keen criticism and trustworthiness. It is decidedly the best of the minor histories that have appeared in England since 1876 – the date of Stopford Brooke's primer – and takes rank with Schröer's *Grundzüge*. It is an excellent guide for advanced students, and should not be ignored by those who have served their apprenticeship. The remarks that I offer in the following lines are no attempt at faultfinding, but are meant to show the author that I have read his book with all the attention it deserves, and as suggestions for the second edition that will no doubt reach us within a very short time.

The author warms to his subject as he proceeds, leaving the impression that he is more interested in late medieval and modern than in Old English and early medieval literature. This is evident from his increasing conviction, and also from his style, which becomes easier and more eloquent as he approaches Langland. The paragaphs which deal with Chaucer, Gower, Marlowe, the Renascence, Donne, Bacon, Shakespeare, the romantic revival and Meredith are among the very best in the book. Byron is treated with an appreciation that is more common on the continent than in England.

On p. 1 the author speaks of an 'imaginary' singer, in connection with *Widsith*. In the present state of our knowledge of this poem it would seem safer to drop the epithet. – In the description of Beowulf's last fight mention should have been made of the treacherous conduct of his followers; cp. ll. 2884—91, and *Das Kulturbild des Beowulfepos* von J. Müller, p. 7. – Why Mr. Young speaks of Cynewulf's name as 'doubtfully authentic' is not quite clear. – Mention should have been made in this chapter of Worcester as a centre of literary activity; of the uncertainty of Alfred's connection with the Anglo-Saxon version of Bede's *Ecclesiastical History*: of *Apollonius of Tyrus*,

the translations of parts of the Bible, and the minor didactic and gnomic poetry. – The author leaves his readers uninformed as to the contents of *Ormulum* (p. 16), and similarly speaks about 'Bruts', but does not say a word about the subjects dealt with in this group of writings (p. 17). – Many readers will want to know what Mr. Youug means by 'these two poems' on p. 25. What meaning must be attached to '*unto Pity* and the like' by the uninitiated (p. 27)? – For 'another' on p. 33, read 'a' for no previous mention has been made of collections of sermons. – North's translation of Guevara's book is not mentioned, and there is some confusion in the titles of the original and Lord Berners' version (p. 44). Guevara's book was entitled 'Marcus Aurelius, with the Dial of Princes' (*Marcus Aurelius con el relox de principes*); this was englished by Berners as *The Golden Book of Marcus Aurelius*, and by North as *The Diall of Princes*. Lord Berners enriched the 'fairy lore of England' not only by Oberon but also by Titania. – On p. 49 'the prose epic' of Hakluyt should have been mentioned by name. – I am afraid that the long sentence on p. 52, beginning 'The interval . . .', will be a puzzle to many; the author has crammed too much information into it, and has lost sight of the logical construction. – To the initiated the reference to *Jocasta* (p. 52) as a 'Senecan' play is of course enough, but the beginner should be told that *Jocasta* is a translation by Gascoigne (and Kinwelmersh!) of Dolce's *Giocasta*, which in its turn was the translation of a Latin version of Euripides' *Phoenissae*. On this long road the Greek play lost a good deal of its original character and acquired some of the peculiarities to which Mr. Young refers in the epithet 'Senecan'. – On p. 54, in the section on the Elizabethan lyric, a difference should have been made between the lyrics written by poets to music – frequently already in existence – and lyrics written by musicians to new music. Lyly and Sidney are examples of the former, Campion and Dowland of the latter group. Mr. Young makes no mention of Lyly as a writer of lyrical poetry. – The titles of Spenser's *Hymns* (p. 55) are not quite correct. – On p. 63 the author speaks of 'Daniel's *Complaint of Rosamond* 1592—1623'; these dates are misleading! Evidently Mr. Young means that *Rosamond* appeared in 1592, and a complete edition of Daniel's poetry in 1623. – The reference to Harrison on p. 69 will, I fear, be Hebrew to many. – The Cornish cycle of miracle plays is not 'in dialect', but in the extinct Cornish language. – *Roister Doister* is too important to be simply referred to as a 'schoolmaster drama' (p. 76). – The title of Peele's play is *Old Wives* (not *Wives'*) *Tale*; 'wives' is a remnant of the old genetive singular, and there is only one 'old wife' in the play (p. 77). – The final remark about the plays of Shakespeare's last period is obscure (p. 84), and the passage about the tragedies between *Julius Caesar* and *Coriolanus* (p. 87) is even more so, owing to its loose and illogical construction. – The collaboration of Fletcher and Shakespeare with regard to *The Two Noble Kinsmen* (p. 92) is not absolutely certain; cp. Tucker Brooke, *The Shakespeare Apocrypha*, pp. XL—XLV. – The statement that *Hudibras* is in octosyllabics will become correct if the peculiar character of Butler's metre is explained (p. 120) – The reference to Meredith in the passage on Jane Austen can hardly be called elucidating, at least in its

present form (p. 133). – The reference to Goldsmith's grotesqueness (p. 145) will hardly be appreciated by Mr. Ashe King! – FitzGerald's opinion about Tennyson's 'volumes of 1842' has no meaning if the reader is not informed what poems they contained (p. 180). – Oscar Wilde is twice referred to (p. 145 and p. 207), but none of his works are mentioned or discussed. The reason of this cannot be in the fact that Wilde belongs to the Late-Victorian period, for Stevenson is discussed at some length. There is no account of American literature.

The book is furnished with an excellent index (the *Dial of Princes* is not in it!), and reference is further made easy by the numerous indentions and the clear type.

Amsterdam. A. E. H. SWAEN.

J. P. M. L. DE VRIES, *Studiën over Færösche Balladen.* Haarlem, H. D. Tjeenk Willink en Zoon 1915. [Amsterdamsche dissertatie].

Het werk van Dr. De Vries legt getuigenis af van een groote kennis der behandelde stof en van een groote gave, om ingewikkelde problemen te beoordeelen. Er worden vragen in behandeld, die voor de litteratuurgeschiedenis der latere middeleeuwen en ten deele ook van een vroegere periode van hoog belang zijn.

Het grootste gedeelte van het werk houdt zich bezig met die balladen, die de Nibelungensage en daarmee verwante stoffen behandelen; het laatste hoofdstuk over de Ísmal- en de Genselin-vise staat met het voorafgaande in geen direct verband; de aanleiding tot de behandeling dezer gedichten is in de eerste plaats geweest, dat de Ísmal-vise door Hammershaimb in denzelfden bundel is uitgegeven, waarin ook de Sigurd-gedichten staan, en het onderzoek der Ísmal-vise voerde van zelf tot dat van het gedicht over Genselin. Komt het werk hierdoor eenigszins in eenheid te kort, het wint aan rijkdom, en het laatste hoofdstuk behoort zeker niet tot die, welke den minsten arbeid gekost hebben; het resultaat is, dat over een weinig en vooral niet zeer methodisch bewerkt deel der balladenlitteratuur veel licht is opgegaan.

Het hoofdresultaat der drie eerste hoofdstukken is, dat de ballade Regin Smiður geheel op de Vǫlsungasaga berust. De Brinhild-táttur heeft tot bron, wat het eerste gedeelte betreft, de Vǫlsungasaga, voor de voortzetting de Þiðrekssaga. Het Högnilied is, gelijk reeds bekend was, gedicht op grond van de Þiðrekssaga. De drie gedichten samen vormen één geheel. Nadere verwantschap met de Deensche, Zweedsche en Noorweegsche volksliederen, die ten deele dezelfde stof behandelen, bestaat er niet. Wel hebben de Færösche gedichten secundair op enkele plaatsen den invloed van sommige dezer volksliederen ervaren. Het vierde hoofdstuk over den Ragnars-táttur houdt naast de uiteenzetting over de bron van het gedicht en zijn verhouding tot volksliederen ook nog zeer belangrijke beschouwingen in over het verband tusschen de Vǫlsungasaga en de Ragnarssaga loðbrókar. De mij toegemeten plaatsruimte veroorlooft mij echter niet, hierop in te gaan.

Het is voor onze vaderlandsche wetenschappelijke litteratuur te wenschen, dat Dr. De Vries haar nog door menige vrucht van zijn talent zal verrijken.

Amsterdam. R. C. Boer.

INHOUD VAN TIJDSCHRIFTEN.

Revue du XVIe siècle, III, 1. A. Lefranc, *Les Epithètes de M. de la Porte* (1571) et la légende de Rabelais. – M. Prinet, Vitrail de l'anc. église abbatiale Ste-Geneviève de Paris. – G. Baguenauld de Puchesne, Une lettre oubliée de Henri IV. – L. Sainéan, Mélanges du XVIe s., II. [du Fail; des Périers; „bazac"; l'allemand de la Ren.]. – L. Martellière, „Maistre Théodore". -- H. Clouzot, Furetière et Rab. – W. F. Smith, E. Ritter, Notes pour le commentaire de Rab. – R.-N. Sauvage, *Voyage du Curé de Meudon à Rome* [plq. de la fin du XVIIIe s.]. – d'Esperel, Les monnaies angl. en France en 1527. – Compte-rendu. – Chroniques. –

Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur, XLIII, 6 u. 8. Referate und Rezensionen, o.a. *Mich. Andreopuli Liber Syntipae* ed. V. Jernstedt. – O. Weinreich, Der Trug des Nektanebos, Wandlungen eines Novellenstoffs. – L. Olschki, *Der ideale Mittelpunkt Frankreichs im Mittelalter in Wirklichkeit und Dichtung* (deze kritiek v. W. Taverniier opent belangrijke gezichtspunten). – Duc de la Salle de Rochemaure, *Les Troubadours Cantaliens.* – Jehan de Nostredame, *Les vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux.* – Kristian von Troyes, *Wörterbuch zu seinen sämtlichen Werken* (vgl. de kritiek van Dr. C. de Boer in *Museum* XXII, kol. 142. – L. Foulet, *Le Roman du Renard* (vgl. dit tijdschrift p. 153). – K. Glaser, *Correspondance de Montesqieu.* – F. Brunetière, *Histoire de la littérature française classique.* – Bettina Strauss, *La culture française à Francfort au XVIIIe siècle.* – E. R. Curtius, *Brunetière, Beitrag z. Gesch. der französ. Kritik* (goed artikel). – J. U. Hubschmied. *Z. Bildung d. Imperfekts im Frankoprovenzalischen* (belangrijk). – Miszellen: o. a. H. Heiss, *Nachruf auf H. Schneegans.* – L. Spitzer, *escole „Schar".* – Novitätenverzeichniss. –

Germanisch-Romanische Monatsschrift, VII, 7. R. Velten, Das deutsche Gesellschaftslied unter dem Einflusse der italienischen Musik. – W. Buske, Pygmaliondichtungen des 18. Jahrhunderts. -- M. Wolf, Italienische Komödiendichter, III: Ludovico Ariosto. – Kleine Beiträge (F. Holthausen, Ein chinesisches Märchen vom starken Haus). – Selbstanzeigen (o. a. Marie E. de Meester, *Oriental Influences in the English Literature of the nineteenth century* en Gustav Neckel, *Edda* I. Text; zal in dit tijdschrift besproken worden).

Archiv, 133, 3 en 4. W. Benary, Hervararsaga. – A. Leitzmann, Briefe von Ther. Forster. – M. Lederer, Iffland. – L. Geiger, Briefe Ifflands. – M. Eimer, Briefe v. E. Peabody über N. Hawthorne. – R. E. Zachrisson, **ingja* in Germanic names. – J. Brüch, Zwei Punkte der rom. Lautgeschichte. – C. Bauer, La vraye Hist. comique de Francion. – W. Fischer, *Merchant Prince of Cornville* u. *Cyrano de Bergerac.* – A. Leitzmann, Hayms Biogr. W. von Humboldts. – A. Brandl, Siegmund, Siegfried, Brünhilde in Ortsnamen nw. Englands. -- E. Tuttle, Sapia. – O. Schultz-Gora, Marves. – L. Pfandl, *Voyages en Espagne.* – L. Jordan, Cyrano-Literatur.

Zeitschrift für deutsche Philologie, XLVI, 3 u. 4. Fr. Kauffmann, Das problem der hochdeutschen lautverschiebung. – C. Heyer, Stilgeschichtliche studien über Heinrich Seuses Büchlein der ewigen weisheit (Schluß). – H. Jantzen, Konrad Gusinde †. – Miszellen [o. a. K. Helm, Genealogisches zu Luder von Braunschweig; K. Euling, zu band *XI, 3 des Grimmschen wörterbuchs*]. – Rezensionen [o. a. S. Feist, *Kultur, Ausbreitung und Herkunft der Indogermanen*; dezelfde, *Indogermanen und Germanen*; K. Wesle, *Glossen des Schlettstadter codex*; W. Uhl, *Winiliod*; G. Neckel, *Edda*; E. Martin, *Kudrun*; L. Weber, *Die Warnung*; Th. von

Liebenau, *Der Franziskaner Dr. Thomas Murner*; Fr. Zinkernagel, *Hölderlins sämtliche Werke*; Haym - Walzel, *Die Romantische Schule*; O. Luterbacher, *Die landschaft in Gottfried Kellers prosawerken*; W. Reitz, *Die landschaft in Theodor Storms novellen.* – Neue Erscheinungen. – Nachrichten. – Register. –

Euphorion, XXI, 3. A Hauffen, Fischart-Studien XVI. Fischarts Rechtsstudien in Siena, Straßburg und Basel. – C. Vogt, Johann Balthasar Schupp (Schluß). – A. H. Kober, Procopius von Templin 1609 1680. – W. Suchier, Über J. G. Jung als Dichter und ein Bäuerlein als Schriftsteller. – E. Sauer, Die französische Revolution in den Gedichten Klopstock und der Göttinger. – R. Meßling, Manon Lescaut und Wilhelm Meister. – Bettina Fries, Goethe und Lesage. – J. Trostler, Zur Stoffgeschichte von Schillers Balladen (Kampf. m. d. Drachen und Handschuh). – A. Funck, Zwei Briefe Jean Pauls. – Briefe Fr. Schleiermachers an A. W. Schlegel. Nach der Hs. hgg. von Josefa Elstner, Einl. u. Anm. von E. Kligner I. – W. Hauck, Die Quellen zu Plateus Polenliedern, I. – H. Schuller, Zu J. Mosens Traurspiel „Der Sohn des Fürsten." – P. Amann, Theodor Fontane und sein französisches Erbe. – J. Plotke, Der Roman „Ourika" der Duchesse de Duras und P. Heyses gleichnamige Versnovelle. – Rezensionen und Referate: O. Leiche, über Borcherdt, Andreas Tscherning; W. Stammle über Freiligrath-Briefe hgg. von L. Wiens; Martha Kramer, über Altmann, R. Hamerlings Weltanschauung. – Nachrichten.

Jahresbericht über die Erscheinungen auf dem Gebiete der germanischen Philologie, XXXV, Jahr 1913. — J. Luther, Geschichte der germ. Phil. — S. Feist, Vorgeschichte und Frühgeschichte. — F. Hartmann und G. Boetticher, Allgemeine Sprachwissenschaft und allgemeine vergleichende Literaturgeschichte. — S. Feist, Gotisch. — S. Feist, P. Habermann und G. Boetticher, Deutsch in seiner Gesamtentwickelung. — K. Helm, Althochdeutsch. — K. Helm und G. Boetticher, Mittelhochdeutsch. — S. Feist, Neuhochdeutsche Sprache. — J. Bolte und J. Luther, Neuhochd. Lit. bis 1624. — W. Seelmann, Niederdeutsch. — C. H. Ebbinge Wubben, Niederländisch. — O. Bremer, Friesisch. — W. Richter, Nordisch. — W. Hübner, Englische Sprache. – R. Röhmer, Englische Literatur. — J. Bolte, Volksdichtung. — W. v. Unwerth, Mythologie und Sagenkunde. — Th. v. Grienberger, Runenkunde. — S. Feist, Schriftkunde. — R. Wolkan, Mittellatein und Humanismus. – Autorenregister. – Sachregister.

Anglia, XXXIX, 3. G. Hübener, Erklärung der wortstellungsentwicklung im Ags. – W. D. Briggs, Studies in B. Jonson. – P. Fijn van Draat, Authorship of O. E. Bede [tracht in het rhythme het bewijs te vinden dat Alfred niet de vertaler is]. – H. Lange, Datierung des Gg-prologs zu Chaucers *L. of G. W.* – G. H. Gerould, Source of M. E. *St. Eliz. of Spalbeck.* – E. Björkman, Engl. Wortkunde. –

Jahrbuch d. deutschen Shakespearegesellschaft, LI. [Minder belangrijk dan andere jaren!) E. Gross, Grillparzers Verhältnis zu Sh. – A. Brandl, Th. Elyot's *Verteidigung guter Frauen* u. d. Frauenfrage in E. bis Sh. Anhang: Elyot's *Schutzmittel gegen den Tod.* – W. Creizenach, *M of V.* – W. Smith, The Humorous Duke of *A Y L I.* – W. Creizenach, Hautfarbe Othellos. – W. Creizenach, Theatersprache im Zeitalter Sh's.

Berichtigung zu Neoph. I, S. 49 unten. Herr Van Poppel macht mich darauf aufmerksam, daß der Name des Verfassers der *Disciplina clericalis* interta *Petrus Alfonsi* (filius) war; *von Petri Alfonsi* ist natürlich Druckfehler. Fr.

ZINMELODIE EN LICHAAMSREAKTIE.

Het onderwerp, waarvan ik hier een korte schets wens te geven, is tot dusver zelfs in wetenschappelike kringen meer bespot dan ernstig bestudeerd. In mijn berlijnse studentenjaren hoorde het tot de goede toon, er de draak mee te steken en zo maakte ik er het eerst kennis mee in de vorm van aardigheden over buikpijn als middel om tekstkritiek uit te oefenen of plagiaat in dissertaties aan te tonen. Over het algemeen haalt men in Berlijn ook nu nog de schouders op over deze, vooral van Leipzig uit gepropageerde ideeën [1]): 'hie Leipzig, hie Berlin' is in metriese en melodiese aangelegenheden nog steeds de strijdkreet. Mijn spotten echter verging al spoedig, toen ik hoorde, hoe Eduard Sievers, overtuigd van het gewicht en de waarheid van deze nieuwe ontdekkingen, jarenlang zijn eigenlike germanistiese studies had laten rusten, en 't Hebreeuws was gaan beoefenen om de resultaten van zijn rythmies-melodiese onderzoekingen . . . . op het oude testament toe te kunnen passen [2]). Spoedig werden mij nu ook zijn nieuwe resultaten op germanisties gebied bekend, meer in het biezonder de toepassing van zijn theorieën op de tekstkritiek in het algemeen, en ik zag in, dat de berlijnse aardigheden, die mij lange tijd een vooroordeel hadden ingeboezemd tegen een reeks van de grootste filologiese ontdekkingen van deze eeuw, flauwe aardigheden geweest waren.

In ons land was van deze onderzoekingen tot voor korten tijd nog weinig bekend. Jacobus van Ginneken was bij mijn weten de eerste, die in een in Amsterdam gehouden lezing over de taal van het gevoel in gelaat, gebaar en klankexpressie op de ontdekkingen van de familie Rutz de aandacht vestigde. [3]) Een overtuigd aanhanger van 'de nieuwe leer', zoals haar aanhangers haar wel wat al te weids gaarne noemen, is Prof. N. v. Wijk: door hem heeft ze zich zelfs al een plaatsje veroverd in een schoolboek [4]). In de zitting van 2 Oktober 1913 van de Maatschappij van Nederlandse letterkunde heeft dezelfde geleerde een voordracht over het onderwerp gehouden [5]). Toch zijn velen nog niet bereikt, waarbij ik niet alleen het oog heb op mannen van het onderwijs, maar ook denk aan musici, toneelspelers, redenaars, enz. voor wie deze nieuwe ontdekkingen niet minder belangrijk zijn. Ook in ons land zal een hevige strijd met een menigte vooroordelen moeten gevoerd worden, zoals dit bij alle nieuwigheden het geval is: en zeker op dit gebied, waar de wetenschappelike kontrole voor sommigen, wier oor of spiergevoel toevallig door de natuur minder goed ontwikkeld werd, zo uiterst moeilik is. Er komt nog iets bij: voor zover het de onderzoekingen

---

1) Men leze b.v. de opmerkingen van Baeseke in de *Anzeiger für deutsches Altertum*, XXXIV, 222 v.v., of van Heusler in de *Deutsche Literaturzeitung* van 15 Juni 1912 (no. 24).

2) Proeven hiervan in de *Alttestamentische Miszellen*. (Berichte der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften der jaren 1904, '05 en '07).

3) In gewijzigde vorm herhaald in de *Nieuwe Taalgids*, jaargang 1913, blz. 1 v.v.: belangrijk vooral om de toepassing op nederlandse auteurs.

4) *De Nederlandsche Taal*, 3e druk, blz. 164 v.v.-

5) Sedert verscheen van de hand van deze geleerde een studie in de *Gids* (Septembernummer 1915, blz. 458 v.v.: *De rompstand en zijn betekenis voor taal en muziek*).

van Rutz betreft, ligt het bruikbare materiaal begraven onder een berg van half-wetenschappelike, half dilettantiese verklaringshypothesen [1]): er schuilt zoveel kaf onder dit koren, dat het gevaar bestaat, dat men zich reeds hierdoor laat afstoten. Bovendien is het deze ontdekkers gegaan als bijna alle ontdekkers, gelukkig met hun vondsten zijn ze vaak eenzijdig geworden als alle geestdriftigen, hebben te veel naar de zijde hunner ontdekking geinterpreteerd en tegen-instanties verwaarloosd. Er bestaat dan ook geen dankbaarder onderwerp voor afbrekende kritiek dan enige bladzijden uit de eerste publikaties van Sievers en Rutz, nog meer van de meeste hunner vaak maar al te voorbarige leerlingen.

Om deze en andere redenen scheen het mij niet ongeschikt, op een vergadering van leraren te trachten, een korte en vluchtige schets van deze nieuwe beschouwingswijzen en ontdekkingen te geven, die hier enigszins verkort en van het al te causerie-achtige ontdaan, herhaald wordt [2]).

Als geschikte literatuur ter inleiding zij in de eerste plaats aanbevolen: Sievers '*Rhythmisch-melodische Studien*', Heidelberg 1912, waarin de op het onderwerp betrekking hebbende gewichtigste verhandelingen van de Leipziger germanist, die tot nu toe in tijdschriften en ten dele moeilik toegankelike Festschriften' verstrooid waren, verenigd zijn [3]). Voorts de werken van Dr. Ottmar Rutz: in de eerste plaats het kleine handige en goedkope leerboekje van de typenleer *Sprache, Gesang und Körperhaltung*, München 1911, dan ook voor diepergaande studie zijn grotere eerste publikatie *Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme*, München 1908, en *Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck*, Leipzig 1911 [4]). Voor verdere literatuur verwijs ik naar 't laatst genoemde werk blz. 477—496.

De Leipziger Sievers en de Münchener Rutz: aan deze beiden knoopt zich 'de nieuwe leer', als ik haar dan ook eens zo noemen mag, vast. Bij de naam Eduard Sievers, denken wij in dit verband aan de geleerde, die de klankfysiologie als hulpwetenschap in de taalwetenschap heeft ingevoerd en wel in het jaar 1876 door zijn *Grundzüge der Lautphysiologie*, sedert de 2e druk algemeen bekend als *Grundzüge der Phonetik*; verder aan het standaardwerk over oudgermaanse metriek. Vooral dit laatste werk is van een zó volmaakte degelikheid en volledigheid, dat het direkt noodlottig geworden is voor een gehele generatie van germanisten, die alles hier zo mooi uitgewerkt vond, dat op dit gebied drang tot eigen werkzaamheid verlamd werd; dit had weer tengevolge, dat deze generatie ons gelukkig maakte met histories-kritiese uitgaven van oudgermaanse poezie, wier teksten er zo glad vloeiend uitzagen, alsof reeds die oude dichters de verschillende

---

[1]) Men vergelijke o. a. Leyhausens kritiek in 't *Archiv für die gesamte Psychologie*, deel XXX (Literaturbericht blz. 1 v.v.). Ook Saran moet in zijn laatste studie *Das Hildebrandslied*, Halle 1915 toegeven 'dass die Rutz'schen Vorschriften hier und da anatomisch unmögliches fordern', wat aan haar praktiese waarde niets afdoet.

[2]) De lezing werd 25 Mei 1915 in Utrecht op de algem. vergadering van de Vereniging van leraren in levende talen gehouden.

[3]) Aan dit boek heb ik mijn meeste voorbeelden ontleend.

[4]) In dit laatste omvangrijkste boek zijn o. a. mooie duidelike naar het leven genomen fotografieën van de verschillende rompstanden te vinden, die b.v. ter bepaling van de eigen rompstand goede diensten kunnen bewijzen.

paragrafen van Sievers' handboek nauwkeurig hadden bestudeerd. Gelukkig is men in de laatste tijd met betrekking tot de overlevering onzer handschriften weer wat konservatiever geworden, en het is o. a. Sievers zelf, die de leden van de germanistiese verfraaiingsvereniging een „Halt!" heeft toegeroepen.

De grote fout van de oudere school was, dat men zich te veel had bezig gehouden met de rythmiese, dynamiese kwaliteiten van het vers en daardoor een veel gewichtiger element zo goed als geheel had verwaarloosd; het *melodiese*. De leer van de tijdmaten en van de akcentuering van de zogenaamde gebonden stijl, zijn slechts twee hoofdstukken — voorzeker gewichtige! — uit de algemene leer van de uitwendige poetiese vorm. De wetenschappelike 'ars metrica' heeft zich echter met álle faktoren bezig te houden, die ertoe bijdragen, aan die poetiese vorm zijn karakter van kunst te geven: tot deze faktoren nu behoren in de eerste plaats juist de melodiese kwaliteiten [1]).

Hoe gewichtig deze melodiese kwaliteiten voor de *voordracht* zijn, kan men eerst goed begrijpen, als men eens *probeert* (geheel gelukken doet het nooit) ze een ogenblikje uit te schakelen. Al draagt men nog zo nauwkeurig volgens het metriese systeem voor, al let men precies op tijdmaten en aksenten, toch geeft men zonder melodie iets doods: eerst deze blaast het leven in onze woorden! Het doet de goede voordracht dan ook veel minder afbreuk, wanneer de een of andere metriese of dynamiese kwaliteit verwaarloosd wordt, (sommigen menen zelfs, dat men die gedeeltelik *moet* verwaarlozen, om goed voor te dragen!) dan wanneer men het melodiese, de ziel van het gedicht beledigt. Helaas hebben veel oude gedichten onder de handen van hun moderne editoren schade geleden aan hun onsterflike ziel, doordat men het broze vergankelike lichaam meende te moeten helpen.

Aan talrijke voorbeelden laat Sievers dit zien in enige lezingen, die nu in 't daareven geciteerde deeltje verenigd zijn. Hij analyseert b.v. de melodie van het bekende mooie 'Tageliet' '*Slâfest du, friedel ziere*', dat in de overlevering van het handschrift op een over 't algemeen stabiele stemhoogte, maar binnen de grenzen daarvan met levendig-afwisselende toonbeweging moet worden voorgedragen en in wier verzen de laatste heffing een hogere toon krijgt als de vóórlaatste. Lezen wij het gedichtje echter in de gedaante, die de uitgevers van *des Minnesangs Frühling*, Lachmann en Haupt metri causa eraan gegeven hebben, dan vinden we een allegaartje van melodiese tegenstellingen: b.v. waar de tekst van het handschrift bewaard is, behoudt deze de algemene karakteristika, maar overal, waar om zuiver metriese redenen afgeweken werd, is de vrij lage stemligging, waarin het gedicht moet worden voorgedragen, onnatuurlik in de hoogte gedreven; de levendige stembeweging is daar eenvormiger geworden, de voor het gehele gedicht

---

[1]) Het is mij opgevallen, dat ook in Fijn van Draats voortreffelik werk *Rhytm in english prose* van *deze* voor zijn onderwerp zo interessante kwaliteit bijna niet gesproken wordt. Het komt mij voor, dat in de ontwikkelingsgang van het individu het algemeen melodiese element, zelfs voorafgaat aan het geartikuleerde taalklankelement: zuigelingen bootsen reeds maanden vóór zij hun eerste geartikuleerde taalklankje vormen de melodie van bij de wieg gesproken woorden na.

zo karakteristieke toonstijging aan 't eind is verloren. Dit laatste is al onmiddellik te horen aan het begin, waar het handschrift heeft:

Slâfest du, friedel ziere (stijgend),

Minnesangs Frühling voor Vogts nieuwe bewerking daarentegen:

Slâfest du, mîn friedel (dalend).

Om niet te uitvoerig te worden, moet ik hier en in het vervolg steeds naar het boek zelf verwijzen. Daarbij wilde ik echter toch op één gewichtig punt de aandacht vestigen, waardoor de bestudering van het werkje voor Nederlanders zeer veel gemakkeliker kan worden.

Er zijn n.l. in het Duits — Sievers geeft bijna uitsluitend duitse voorbeelden en men moge het mij niet euvel duiden, dat ik hem hierin volg — twee systemen van toongeving: al in zijn 'Phonetik' heeft hij hierop gewezen. Hij stelt ze onder de namen hoogduits en nederduits systeem tegenover elkaar, m. i. wat al te scherp. De namen zijn trouwens zelf gevaarlik, ik mag wel zeggen misleidend en onjuist, want het is gebleken, dat het zogenaamde *hoog*duitse systeem ook voor ons vaderland [1]), Engeland en deels voor het skandinaviese taalgebied geldt, terwijl het door Sievers 'nederduits' genoemde systeem vermoedelik door de invloed der duitse toneeluitspraak, die zich grotendeels daarnaar richt, ook op hoogduits gebied vele sporen heeft achtergelaten. Hoe men echter over de namen moge denken, waar is het, dat er in Duitsland twee systemen van toongeving bestaan, al staan ze dan ook m. i. niet zo lijnrecht tegenover elkaar als Sievers meent, die zelfs de kurven van beide systemen met twee spiegelbeelden vergelijkt: daar waar in het ene systeem de stem omhoog gaat, daalt ze in het andere en omgekeerd. In het algemeen is dit juist, maar de uitzonderingen zijn talrijker dan Sievers ons doet vermoeden. In ieder geval is het voor de nederlandse lezer goed te weten, dat Sievers volgens zijn „nederduits" systeem intoneert en wij dus voor ons de *meeste* (niet alle!) van zijn toonhoogte-aanduidingen moeten omkeren: hoog wordt laag, laag wordt hoog. Daarbij moeten we echter voor één groep van toonhoogte-aanduidingen nog een uitzondering maken, die ik eerst aan het eind van dit artikel zal kunnen behandelen.

De onderzoekingen van Sievers hebben voor de oud- en middel-hoogduitse dichters een merkwaardig verschijnsel aan het licht gebracht. Deze beschikken n.l. in het algemeen ieder slechts over een bepaalde wijze van typiese melodisering. Ieder moduleert van een persoonlik niveau uit, waarvan hij zich slechts weinig verwijdert [2]). Al zijn intervallen liggen om een persoonlike gemiddelde toon heen en dit geldt zelfs voor dichters, die ons duizenden verzen hebben nagelaten. Als men na elkander een stuk uit Gottfried von Straszburg, Wolfram von Eschenbach en Hartmann von Aue leest, zal het blijken, dat de stem in deze volgorde daalt: Gottfried, Wolfram, Hartmann,

---

[1]) Het is bekend, dat ook in andere punten nederlands en *hoog*duits tegenover *neder*duits samen gaan, b.v. in de diftongering van ı en ü, gedeeltelik ook in de weglating van de n in infinitieven, enz.

[2]) Zeer aardig drukt Sievers dit uit in zijn lezing op de filologenvergadering te Halle van Oktober 1903: „Er verkehrt sozusagen nur in einer Etage des menschlichen Stimmgebäudes, und geht in dieser wohl treppauf treppab, aber versteigt sich nicht in andere höhere oder tiefere Geschosse.

en dit geldt voor ieder willekeurig gedicht dezer dichters. Het best overtuigt men zich van de goede toonhoogte, door het ook eens met de verkeerde te proberen: die klinkt gewoonlik ongerijmd, belachelik, vaak zelfs bepaald als een parodie, wat vooral dan tot bewustzijn komt, als men enige tijd in de verkeerde toon doorleest. Gewoonlik zal men dan zelfs onwillekeurig langzamerhand de verkeerde toon verlaten en in de goede terecht komen [1]).

Men begrijpt, van hoeveel gewicht dit inzicht, dat a priori niet te verwachten, maar a posteriori gevonden werd, voor de hogere kritiek is; om b.v. ten onrechte aan een dichter toegeschreven werken of interpolaties te herkennen. In *des Minnesangs Frühling* eindigde b.v. de verzameling der spreuken van Spervogel met een strofe, waarbij Haupt de opmerking maakte: „Diese altertümliche Strophe habe ich hier angebracht ohne groszes Bedenken, aber auch ohne den Dichter verbürgen zu wollen". Zij begint met de woorden:

Güsse schadet dem brunnen:
sam tuot dem rîfen diu sunne,
sam tuot dem stoube der regen.

Men bemerkt, dat deze woorden met hoge stem gelezen moeten worden; men kan het wel *proberen*, ze met diepe stem te lezen, maar dat werkt onnatuurlik. De vraag is ook niet, of het kàn, maar of men *onbewust* reagerend het *doet*. Hier hebben nu juist de onderzoekingen van Sievers bewezen — zijn groot materiaal, gemiddeld een honderdtal seminaristen per semester, stelt hem tot zulke ver strekkende konklusies in staat — dat de grote massa der lezers steeds bij *dezelfde* gedichten op *dezelfde* wijze reageert (wederom het individuele intonatiesysteem in aanmerking genomen als konstante koëfficient, waarmede iedere voordracht als 't ware vermenigvuldigd wordt), gedichten van *een ander* type weer *anders*, maar *op dezelfde wijze anders*. Hiermede is dan bewezen, dat deze karakteristieke kwaliteiten in het gedicht zèlf schuilen, *niet* aan de voorlezer liggen, die wel iets van zich zelf, zijn algemene intonatiewijze meebrengt, maar deze wijze verandert onder de dwang van de hem voorgelegde tekst. Maar om weer op Spervogel terug te komen, het boven gegeven voorbeeld, waarbij Haupt reeds twijfelde, of het wel van Spervogel was, is duidelik met hoge stem te lezen! Nemen wij echter een willekeurig gedicht, waarbij het auteurschap van Spervogel zeker is (voor zover filologiese kwesties zeker zijn), dan worden we tot een even geprononceerde diepe stem gedrongen. Haupt twijfelde dus terecht! Eveneens heeft de melodie-proef o. a. bevestigd, dat, zoals Zwierzina in de *Zs. f. d. Altertum*, dl. 43, op andere wijze aantoonde, de vertel-

---

[1]) Gottfried v. Straßburg, die zijn knnstbroeders in het zangerige duitse woud zo juist weet te karakteriseren, zou een goed leerling van Sievers geworden zijn! Van de nachtegaal *Walter* zegt hij (*Tristan* 4799 v.v.)

diu von der Vogelweide,
hei, wie diu über heide
mit hôher stimme schellet,

en inderdaad: *alle* liederen van Walter, zelfs zijn weemoedige Owê-liederen zijn met hoge stem te lezen; ze moeten dus ook wel met hoge stem gezongen zijn, waar we in de minnezangers voorlopers van Richard Wagner en Peter Cornelius te zien hebben, die hun eigen teksten komponeerden en dat wel in de geest van die teksten zullen gedaan hebben.

ling *Von der halben Birne* niet, gelijk men meende, van Konrad von Würzburg is[1]).

Zo sterk gebonden als de melodie der middelhoogduitse dichters is de poezie der modernen geenszins, gelijk ook het zieleleven van de modern mens oneindig gekompliceerder is dan van de middeleeuwer[2]). Maar we zullen het bij een korte schets van de ontdekkingen van Rutz zien: ook hier moeten grenzen getrokken worden: deels vaste grenzen, die ook de modern mens niet overschrijdt, deels wisselende grenzen, die hij al naar zijn stemm mingen wel overschrijden kan. Men kan bij een modern dichter b.v. vaak konstateren, dat hij in een bepaalde periode van zijn dichten voor een bepaalde melodievorm een voorliefde heeft. Het is b.v. interessant, om bij Goethe te zien, hoe hij, wanneer hij, zoals zo dikwels, in latere levensjaren tot een werk uit zijn jeugd terugkeert, om het volgens zijn intussen veranderde artistieke principes om te werken, bijna altijd de inhoud en de *uit*wendige vorm verbetert, maar de meer *in*wendige melodie vernietigt. Sievers' poging dit aan de latere omwerking van de 'König in Thule' aan te tonen, schijnt mij niet in ieder opzicht gelukt. Zijn voorbeeld uit *Faust* is duideliker. De z.g. *Urfaust* begint met de stijging van de stem van de voorlaatste tot de laatste heffing:

Hab nun ach, die Philosophey,
Medizin und Juristerey,
Und leider auch die Theologie
Durchaus studirt mit heisser Müh.

en zo gaat het door de gehele eerste monoloog heen.

Maar in de definitieve vorm onzer uitgaven lezen we met stem*daling* aan het slot:

Habe nun, ach! Philosophie,
Juristerei und Medizin,
Und leider auch Theologie
Durchaus studiert mit heißem Bemühn.

Daarop volgen dan twee verzen met stemrijzing:

Da steh ich nun, ich armer Tor!
Und bin so klug als wie zuvor;

en ziet, juist deze twee verzen zijn letterlik uit de *Urfaust* overgenomen waar de stemrijzing aan het slot regel was! Ook zonder de ontdekking van het *Urfaust*manuskript van Fräulein von Göchhausen door mijn vereerde te vroeg gestorven leermeester Erich Schmidt, zou dus een leerling van de school van Sievers in staat zijn met behulp van de zinmelodie de plaatsen aan te geven, waar Goethe later een oudere vorm omgewerkt heeft.

Dat de kunstenaars overigens zelf van het gewicht van de melodieuze kwaliteiten der woordkunst overtuigd zijn, mogen een paar citaten bewijzen. Goethe in *Wilhelm Meister* (Weimarer Ausgabe dl. 25 blz. 66):

Mir ist zwar von Natur (zegt Wilhelm in Goethes naam) *eine glücklich Stimme versagt, aber innerlich scheint mir oft ein geheimer Genius etwa*

---

1) *Rhytm.-melod. Studien*, blz. 75 v.
2) Ondanks Schönbach, *Walther von der Vogelweide*[3], blz. 8.

Rhytmisches, vorzuflüstern, sodaß ich mich beim Wandern jedesmal im Takt bewege und zugleich leise Töne zu vernehmen glaube, wodurch denn irgend ein Lied begleitet wird, das sich mir auf eine oder die andere Weise gefällig vergegenwärtigt.

Schiller, 25 Mei 1792 in een brief aan Körner:

Das Musikalische eines Gedichtes schwebt mir weit öfter vor der Seele, wenn ich mich hinsetze, es zu machen, als der klare Begriff vom Inhalt, über den ich kaum mit mir einig bin.

W. Riehl, *Am Feierabend*, blz. VII:

Schon beim ersten Entwurf einer Novelle schwebt mir immer ein charakteristisches Tempo vor, wohl auch das Bild einer Tonart in Dur und Moll.

Robert Franz (*Geïllustreerde Muziekkalender*, 28 Juni 1915):

Jedes echte Gedicht trägt den musikalischen Kern, seine geheime Melodie in sich.

Friedrich Hebbel hoorde volgens de getuigenis van zijn vriend en biograaf Emil Kuh melodieën, wanneer hij dichtte; van Otto Ludwig is de uitspraak bekend, dat zijn artistieke koncepties met een muzikaal gevoel begonnen, en ook van onze Albert Verwey heeft men de bekentenis, dat hij zich vaak tot dichten zette zonder van te voren te weten, wat er zou komen; hij voelde dan enkel een zekere behoefte aan klanken, aan een woordendans [1]).

De hier besproken kwaliteiten gelden niet alleen voor poezie: ook ieder proza heeft zijn karakteristiek rythme en ook zijn karakteristieke melodie. Onbewust heeft dit al de komponist Schumann gevoeld, toen hij eens schreef: „*Überdies scheint mir, hat jeder Komponist seine eigentümlichen Notengestaltungen für das Auge; Beethoven sieht anders aus auf dem Papier als Mozart*; — *etwa*: (hier komt de toepassing op de litteratuur) *etwa wie Jean Paulsche Prosa anders als Goethesche*!" In de school van Sievers – Rutz heeft men de middelen geleerd, de melodieën van het proza precies zo te bepalen als die der poezie en het is merkwaardig, dat inderdaad Schumanns voorbeelden, Beethoven en Mozart, Goethe en Jean Paul tot lijnrecht tegenoverelkaar staande typen behoren.

Een zeer gewichtige faktor, al is ze niet direkt van melodiese aard, is bij de karakterisering van een gedicht de omstandigheid, of het monopodies of dipodies gemeten moet worden; ik wil echter daarop niet te diep ingaan, omdat deze begrippen ook in oudere metriese handboeken ter sprake worden gebracht. Er zij hier slechts op gewezen, dat Sievers heeft aangetoond, dat de monopodiese of dipodiese maat van een gedicht van zeer grote invloed is op het tempo, waarin het gelezen wordt en daarmee op de versvulling Omdat in een dipodies vers, nemen we aan van vier heffingen, slechts twee biezonder sterk, de andere twee minder sterk geakcentueerd worden, en de rythmiese akcentuering zeer nauw samenhangt met de akcentuering, die de *betekenis* van de woorden verlangt, kan in een dipodies gedicht van vier heffingen minder beweerd worden dan in een monopodies, dat tot vier sterke akcenten aanleiding geeft, is een monopodies gedicht dus zwaarder en daardoor trager dan een dipodies vers van hetzelfde getal heffingen. Daarom is bij oude germaanse monopodiese gedichten een zwaardere vervulling ge-

---

[1]) Acket, *Nieuwe Taalgids*, VIII, blz. 278.

oorloofd dan bij dipodiese: een waarschuwing voor het schrappende potlood van de moderne editor. Het is weer merkwaardig om te zien, hoe omwerkers en interpolatoren het oorspronkelik schema met betrekking tot monopodie en dipodie bijna altijd verwoest hebben: ook van dit aperçu kan dus de tekstkritiek profiteren. Ze kan dit evenzeer van de door Sievers gedane ontdekking, dat sommige verzen een voordracht in stakkato, andere een in legato verlangen. In stakkato b.v. alle echte verzen van de zogenaamde *ältere Judith.*

Ein herzogi hiz Holoferni,
der streit wider goti gerni,

d. w. z.: de verschillende lettergrepen vullen het metriese schema niet geheel, doch slechts gedeeltelik: overal worden duidelik rythmiese pauzen gehouden.

Men vergelijke daarmee nu eens de legatoverzen van Hartmann von Aue:

Ein ritter sô gelêret was,
daz er an den buochen las
waz er daran geschriben vant.

Stakkato-voordracht, zou hier bepaald bespottelik klinken: men probere het maar eens! Even dwaas klinkt omgekeerd een voordracht van de Judithverzen in legato.

Ook dit middel kan dus naast andere kriteria meehelpen, echte van onechte gedeelten te onderscheiden en ook tot de oplossing van algemene metriese kwesties kan het een steentje bijdragen [1]).

Een grote moeilikheid in de beoordeling van deze kwaliteiten is natuurlik de omstandigheid, dat ze niet door tekens in de teksten zijn aangegeven, zoals in de muziek. De stem van zo menig dichter is verstomd: hoe zou hij zelf die plaats hebben voorgedragen, vragen wij ons af; zijn er niet meerdere mogelikheden, die plaats te lezen? Zeker, ik wees er reeds op: zulke mogelikheden zijn er en hoe beter 'deklamator' in de moderne zin van het woord hij is, die zich met zulke dingen bezig houdt, hoe meer zal hij ervan overtuigd zijn, dat heel veel hier inderdaad individueel is, dat de voordrachtswijzen vele zijn. „Zó kan het, maar het kan ook anders," zal hij dikwels zeggen en voor zichzelf zal hij een modus uitzoeken, die het meest in overeenstemming is met zijn eigen smaak.

Het blijft echter daarbij steeds de vraag, of deze voordrachtswijze die is, welke de dichter verlangde. Men moet m. i. Sievers daarin gelijk geven, dat die vraag maar al te dikwels met „neen" zal moeten worden beantwoord. De moderne voordrachtskunstenaar – dit geldt trouwens voor Duitsland meer dan voor ons, waar soberheid in deze gelukkig nog een deugd is – legt maar te veel in zijn dichter, wat hij zelf voelt of meent te voelen, vooral wanneer hij kunstwerken voordraagt, die tot een oudere periode behoren. Al die geraffineerdheden van het gevoel, de tot in het minutieuze gaande uitpluizing van al het psychiese, waaraan onze tijd lijdt – of mag ik aan de drempel van een nieuwe, hardere tijd reeds zeggen: leed – zulk een

---

[1]) Zo verliest b.v. het twede *Judith*-vers zijn stakkato-karakter, als men met Müllenhoff en Scherer met tweelettergrepige voorslag (Auftakt) leest:

der streit / wider goti gerni,

waardoor, behalve in de voorslag, het vers legato geworden is.

psychiese mikroskopie was aan een vroeger geslacht nog vreemd. Wie, zoals ik het eens in Berlijn hoorde, in Goethes *Braut von Corinth* al het koortshete sadisme weet te leggen, dat slechts een pervers wereldstadspubliek kan navoelen, zal allicht op een zodanig publiek groter indruk maken dan een reine vertolking, zoals de dichter die zelf zou hebben gegeven. Zó beschouwd heeft een dergelike 'gemoderniseerde' voordracht zelfs haar verdiensten, omdat daardoor de dichter nader tot een publiek gebracht wordt, dat nu eenmaal als geheel genomen het vermogen mist, tot de dichter te gaan. Wij nemen het immers ook Willem Royaards niet kwalik, dat hij Shakespeares *Midsummer-night's dream* niet op het primitieve zeventiende-eeuwse engelse toneel speelt en Mendelsohns muziek niet versmaadt. Maar iets anders is het, een modern publiek te behagen en zuiver wetenschappelik de voordrachtswijze, de zinmelodie van een dichter te bepalen. Daarvoor moet men leren, zich los te maken van zijn eigen gevoelens, men moet trachten, zuiver receptief te worden en slechts de dichter in zich te laten zingen. Men moet ernaar streven minder orgaan dan instrument te zijn. Men moet zich tot een heldere vlakke spiegel maken, die het licht terugkaatst, dat er op valt, en het juist *zó* terugwerpt, als het er op valt. En deze daad van zelfverlochening gelukt ook de moderne mens, gemakkeliker zelfs dan men a priori geneigd zou zijn, dit te verwachten. Want — en nu kom ik geleidelik op het gebied van de onderzoekingen der familie Rutz — de eigenaardige melodiese kwaliteiten van de teksten zijn nog veel meer gebonden dan Sievers in de eerste jaren van zijn werkzaamheid op dit gebied vermoedde. De bekende maar gewoonlik verkeerd aangewende uitspraak van Buffon 'le style c'est l'homme' geldt niet alleen in psychiese, doch ook in de fysieke, allerfysiekste betekenis van het woord. Terwijl Sievers tegenover de oogfilologie van een ouder geslacht propaganda maakte voor een oorfilologie, kan men nu nog een stap verder gaan en zeggen: een groot deel van de filologie der toekomst zal spierfilologie, rompfilologie zijn.

De ontdekkingen, waarop deze nieuwe filologiese methode opgebouwd is, hebben wij te danken aan de in het jaar 1895 gestorven koncertzanger en hospitant aan de koninklike muziekschool in München, Joseph Rutz, die in het dageliks leven advokaat was en in 1860 koorleider bij de Passiespelen in Oberammergau. Deze veelzijdige man, die zich zijn gehele leven theoreties en prakties met muziekstudie en muziekbeoefening heeft beziggehouden, voelde zich vooral aangetrokken tot de analyse van die elementen der menselike stem, die men gewoonlik met „stemkwaliteit" aanduidt: men verstaat daaronder al datgene in de stemklank, wat daaraan *naast* de toonhoogte (tenor, bas, alt, sopraan, enz.) *naast* toonsterkte (forte, piano, enz.) en naast de zogenaamde 'Vokalart' met het gehoor kan worden gekonstateerd. Al vóor Joseph Rutz wist men, dat sommige mensen in hun stem een bijklank hadden, die aan de donker-verzadigde kleur en het weke timbre van een cello herinnerde, anderen daarentegen, meer het heldere en eveneens weke timbre van sommige houten blaasinstrumenten hadden (b.v. fluit en klarinet, doch zonder het nasale bijgeluid van die instrumenten); een derde groep van mensen eindelik hebben in hun stem een metaalachtig hard en helder timbre, dat ongeveer herinnert aan sommige koperen blaasinstrumenten.

Joseph Rutz ontdekte nu, dat deze drie hoofdkwaliteiten, die volgens de stemkleur kort gekarakteriseerd kunnen worden als:

I donker-week, II helder-week, III helder-hard (metaalachtig), bij welke alle drie weer een aantal bijtypen zijn te konstateren, op de voordracht van verschillende kunstwerken de grootste invloed uitoefenden [1]). Van deze kunstwerken kwamen voor Joseph Rutz in 't begin slechts muziekwerken, vooral die voor *gezang* in aanmerking: het bleek, dat iedere kompositie slechts met een bepaalde kwaliteit volkomen op de hoorder werkt. Rutz en iedere zanger, die zich aan zijn proeven onderwierp, bemerkten, dat er voor hen zekere werken bestonden, die zoals de techniese uitdrukking luidt, 'hun niet lagen, hun niet uit de keel wilden; soms kwam dan in eens na lang ingespannen studie, een betere voordracht voor den dag: men had zich, waarschijnlik onder de invloed gekomen van het psychiese gehalte der kompositie „erin gezongen" d. w. z.: men was allengs zó zeer onder de invloed van deze psychiese inhoud gekomen, dat men onwillekeurig zijn eigen aangeboren stemkwaliteit opgaf en de voor die kompositie vereiste kwaliteit aannam. Nu probeerde Joseph Rutz eerst met keel, mond en strottenhoofd mechanies de klankkleur van de voordracht te veranderen, tot hij na lange vergeefse pogingen vond, dat hier de lichaamshouding de doorslag gaf. Al het andere: de goede houding van keel, strottenhoofd, mond enz. kwam van zelf, als men maar de juiste lichaamshouding aannam. Zijn geheel verder leven wijdde de onvermoeide aan de nauwkeurige analyse van deze lichaamshoudingen en de mogelikheden, ze willekeurig aan te nemen en bepaalde voor een groot aantal toon- en . . . . woorddichters, want het bleek, dat ook voor deze hetzelfde gold, de juiste stemkwaliteit en de wijze, hoe de reproducerende zijn rompspieren moest houden, om het enige geheel bevredigende effekt te krijgen. Vóor hij er toe gekomen was, zijn resultaten schriftelik uit te werken, stierf hij in 1895.

Dat deze ontdekkingen niet verloren zijn gegaan is te danken aan zijn vrouw en langjarige medewerkster, Klara Rutz, een koncertzangeres en zanglerares, die nog in München leeft. Zij zette tevens het werk van haar man voort en wijdde daarin haar zoon, Ottmar Rutz in: aan deze hebben wij de publikatie en verdere uitwerking van het systeem te danken. Ottmar Rutz legde zich vooral toe op de toepassing van de ontdekkingen van zijn vader op de werken der taal en veelomvattende taalkundige, literariese, filosofiese, vooral psychologiese, maar daarnaast ook fysiologiese en anatomiese studies maakten het deze mogelik, de vele problemen die zich hier voordoen, in de volle omvang onder de ogen te zien.

Voor een nauwkeurige beschrijving van de verschillende rompstanden verwijs ik o. a. naar het beknopte, maar zeer duidelike artikel van Van Ginneken in de *N. T.* van 1913. Het zou mij onmogelik zijn in de beperkte ruimte, die tot mijn beschikking staat, deze moeilike kwestie in haar gehele omvang te behandelen: immers met alle variaties meegerekend zijn er tot heden ruim zeventienhonderd verschillende kombinaties tot bewustzijn gebracht.

---

[1]) Een vierde type, dat men lang alleen in theorie erkende, maar onlangs ook praktiese betekenis heeft gekregen, blijft hier buiten beschouwing. Belangstellenden vinden daarover iets in het geciteerde Gidsartikel van Prof. van Wijk.

Toch moet de hoofdindeling tot goed begrip van het slot van dit artikel altans aangeduid worden.

Het boven volgens de stemkleur als donker-week gekarakteriseerde type I gaat steeds gepaard met de zogenaamde abdominaalhouding, waarbij hij, die deze houding niet al van nature heeft, het onderlijf horizontaal naar voren moet schuiven (Napoleon I).

Het als helder-week-gekarakteriseerde IIe type gaat gepaard met z.g. thorakaalhouding, — de overdrijving daarvan is de bekende 'vorgelegte Haltung' van het Duitse exerceerreglement — waarbij degene, die de houding niet van nature heeft (de meeste Hollanders en Duitsers hebben intussen juist deze houding van nature) de omgekeerde houding van type I heeft aan te nemen, d. w. z. de buikspieren op de hoogte van het middel in horizontale richting moet intrekken: daarbij wordt dan de borst, die bij type I eenigszins ingetrokken was, naar buiten gewelfd: daarom *thorakaal*houding.

Bij beide typen onderscheidt men een koele en een warme variëteit, al naarmate twee *onmiddellik* ter weerszijde naast de navel gelegen punten worden ingetrokken, wat de indruk van een afplatting maakt, of twee iets *verder* opzij gelegen punten, wat de indruk van een insnoering maakt.

Het derde type hadden wij naar de stemkleur al met „helder-hard, metaalachtig" aangeduid. Vond bij I en II de hoofdspierbeweging horizontaal plaats, voor- of achterwaarts, hier gaat de spierwerking àfwaarts, vandaar de uitdrukking „descendentiestand" voor deze romphouding. Het is de houding, die aan de meeste griekse standbeelden opvalt: het lichaam krijgt door de afwaartse strekking der spieren iets slanks, alsof men zich in de heupen opricht. Gaat de neerwaartse beweging tevens naar voren, dan krijgen we hier de koele variëteit, naar achteren, dan de warme. Men verwarre deze beide variëteiten dus niet met de standen I en II; daar hadden we ongeveer dezelfde bewegingen in het horizontale vlak, die we hier neerwaarts hebben [1]).

Het is *niet* voor alle mensen even gemakkelik, de houdingen, die met de hun door de natuur geschonken houding *niet* overeenkomen, aan te nemen of juister: *met bewustzijn* aan te nemen. In de psychologie onderscheidt men sterk motories reagerenden van sterk visueel en sterk akkousties reagerenden. De eerste groep heeft een zuiver en sterk ontwikkeld gevoel voor spierbewegingen: de beide anderen hebben dit in mindere mate, zijn daarentegen weer meer ontvankelik voor gezichts- en gehoorsindrukken. Maar zelfs een niet-motorikus kan het in de kunst van spierbewegingonderscheiding op den duur een heel eind brengen, al kost het hem oneindig veel meer inspanning, vaak zelfs van jaren, vóor hij overal volkomen achter is. Trouwens, ik wees er boven reeds op, dat de lichaamsstanden ook een akkoustiese zijde hebben: wie met de bewegingen zelf moeite heeft lette voornamelik op het eigenaardig timbre, dat met die bewegingen korrespondeert [2]). Toch zullen er ook onder de motories reagerenden mensen zijn, die moeilik een andere dan hun natuurlike houding aannemen. Ook voor zulken is er nog een hele oefening

---

[1]) Voor het vierde type, de ascendentiestand kan ik nu weer naar Prof. v. Wijks Gidsartikel verwijzen.

[2]) Sievers is meer motorikus, Saran akkoustikus. Deze eigenaardige verschillen zijn van invloed op de werkmethoden dezer geleerden (Saran, *Hildebrandslied*, blz. 13).

nodig, al is het hier dan ook niet zo moeilik als bij diegenen, wie het al moeite kost de spierbewegingen ook maar te *onderscheiden*. Wie tot die naturen behoort, die zelf niet te eng gebonden zijn aan hun natuurlike lichaamshouding, zijn voor de studie van dit onderwerp als 't ware voorbeschikt: hun gelukt spelenderwijze, waarvoor anderen jaren nodig hebben. Zulke bevoorrechten nemen onder de invloed van de stemming van een hun voorgelegd muziekstuk of stuk proza of poezie onmiddellik, onwillekeurig, automaties de houding aan, die voor de goede voordracht nodig is, d. w. z. de houding, waarin het stuk zelf indertijd is voortgebracht [1]). Het is wel jammer, dat deze mensen verreweg in de minderheid zijn; de meerderheid heeft moeite met deze dingen, maar moeite en geduld worden rijkelik beloond, want een gehele nieuwe wereld van uitdrukkingsvormen opent zich voor de ingewijde. De moeilik-reagerenden, dat zijn b.v. diegenen, die zich moeilik in een bepaalde komponist „inzingen" of die sommige dichters niet kunnen lezen.

Het merkwaardigst bij deze ontdekkingen is het feit, dat de rompstand voor ieder mens konstant is, d. w. z. ieder, die *zelfstandig* iets produceert „aus seiner eignen Seele heraus" kan dat alleen doen binnen de grenzen van zijn hem door de natuur geschonken type. Men kan reproduceerend en zich inlevend in het zielselement van een dichtwerk voor een poos lichamelik zo reageren als de gereproduceerde dichter: zodra men echter vrij iets voortbrengt, al is het ook maar een alledaagse, huishoudelike brief, schept men volgens zijn eigen type. Een *enkel* maal gelukt het b.v. een goed vertaler, het type van de oorspronkelike dichter te treffen (heel zelden trouwens, zelfs de meesterlike duitse Shakespeare-vertaling van Schlegel is wat 't type betreft foutief). Rutz had al gekonstateerd, dat Schumann zijn kompositie van Heines *Die zwei Grenadiere* onder de invloed van de Marseillaise in het type van de Marseillaise, type III, vervaardigd heeft, terwijl hij zelf volgens al zijn andere werken tot type II is te rekenen; Sievers heeft gevonden, dat Wilhelm Hauff, die zelf tot type III behoort, zijn parodie op Claurens *Der Mann im Mond* in Claurens type II heeft geschreven. Echter zijn dergelijke uitzonderingen zo zeldzaam, dat ze slechts de regel bevestigen: „de grenzen van het type kunnen bij vrije voortbrenging niet overschreden worden".

Hierbij moet men nu volstrekt niet aan een zekere armoede in de individuele uitdrukkingmogelikheden denken! De grenzen van het type zijn zeer

---

[1]) Tot de onbewust reagerenden behoort b.v. een leerlinge van mij, die mij zonder nog *iets* van deze theoriën af te weten eens vertelde, dat ze op een koncert bij verschillende komponisten ânders moest gaan zitten, vanzelf, zonder dat ze er iets aan kon doen. *Hoe*, ja, daar had ze zich geen rekenschap van gegeven, maar dat er spierbewegingen mee samenhingen, dàt had ze kunnen konstateren. Ik zelf heb al *vóór ik de lijsten kende*, waarop Rutz verschillende komponisten en dichters volgens het type heeft ingedeeld, op verschillende koncerten de typen in het programma aangetekend, volgens de reakties aan mijn eigen lichaam: en als ik dan thuis in de lijsten van Rutz opzocht, of mijn bevindingen uitkwamen, dan was dit steeds het geval. Hier was dan toch iedere suggestie, die bij dergelijke dingen een zo grote rol kan spelen, buitengesloten. Experimenten met dichters leidden tot dezelfde resultaten, al veroorzaakten ze meer moeite en vergiste ik me in het begin wel eens, doordat ik b.v. al wel de voorwaartse buikbeweging had waargenomen, maar nog niet de daarmee gepaard gaande neerwaartse en zoo b.v. type I en type III koel een enkele keer met elkaar verwarde; — of type II met III warm, waar bij beide de buik wordt ingetrokken, bij II echter horizontaal, bij III gelijktijdig neerwaarts.

ruim: daar binnen bestaat de mogelikheid tot zoveel schakeringen en nuancen, dat het zelfs voor de meest begaafde kunstenaars onmogelik zou zijn, ze alle in hun kunstgewrochten tot uiting te brengen. Zelfs de warme of koele variëteit van het type is nog een uitgestrekt gebied: geen geringere dan Goethe blijft in *al* zijn uitingen bovendien dezelfde variëteit van zijn type getrouw. Het is hierbij als bij de temperamenten, de cholerikus, de sanguinikus, enz. kunnen alle de meeste gemoedsaandoeningen beleven, al zal de een meer tot de ene, de ander meer tot een andere groep van affekten neigen; maar zelfs de gemeenschappelike aandoeningen worden door een sanguinikus b.v. anders dan door een cholerikus beleefd. Smart, haat, liefde: ze zijn *allen* gemeen, maar bij allen *anders*, volgens het karakter anders, volgens het type anders. Het type geeft de persoonlike tint aan van een oneindig aantal mogelikheden, het is een vaste koëfficient bij een reeks veranderlikheden. De karakterisering van een kunstwerk *begint* eerst bij type en variëteit: heeft daar zijn uitgangspunt te nemen, maar is dan verder met alle finessen waarover de esthetiese kritiek beschikt uit te voeren [1]).

Ik duidde reeds aan, dat Sievers de ontdekkingen van Rutz heeft geadopteerd, zodat de beide richtingen tans geheel samengevallen zijn. Oorspronkelik verliepen de onderzoekingen van beiden evenwijdig aan elkaar, geheel zelfstandig, totdat zij elkaar voor ongeveer 6 jaren kruisten. Dat vond plaats, toen het Sievers, die tot nu toe alleen met akkoustiese kwaliteiten had geopereerd, duidelik werd, dat een groot deel van zijn rythmies-melodiese ontdekkingen afhankelik was van, parallel ging met de door Rutz ontdekte rompstanden. Tempo, zinmelodie, kleur van de klank, plaats en sterkte van het akcent, ja zelfs voorliefde voor lange of korte zinnen, ingewikkelde of doorzichtige perioden, alles bleek ten slotte met type, variëteit en bijtype samen te hangen [2]). Vooral dáarom waren de ontdekkingen van Rutz aan Sievers zo welkom, omdat zij tastbaarder waren dan de zuiver akkoustiese onderscheidingen van hemzelf, omdat het lichamelike gemakkeliker kon worden gekontroleerd en geregistreerd dan het psychiese; verder omdat eenzelfde verschijnsel zich nu op twee wijzen openbaarde. Zo bekent de Leipziger geleerde, nadat hij jaren lang alleen volgens zijn methode gewerkt had en goede resultaten had bereikt naar aanleiding van zijn pogen, in het Nibelungenlied verschillende handen te onderscheiden: (*R. M. S.*, blz. 104 noot) „Die fortgesetzte Untersuchung hat mir gezeigt, daß mit der Melodik allein nicht zum Ziel zu gelangen ist. Wesentlich weiter gelangt man schon durch die Herbeiziehung der Rutz'schen Unterscheidung verschiedener Stimmqualitäten, bzw. der mit dem Wechsel der Stimmqualitäten und Autoren parallelgehenden Rumpfmuskulatur." Het is voor de ontdekkingen van Rutz, die hoe geniaal en overtuigend ze ook zijn, velen hebben afgestoten door de hier en daar wat dilettantiese wijze, waarop ze door hem werden voor-

---

[1]) Een merkwaardig voorbeeld van een dergelijke alzijdige analyse is Sarans reeds geciteerde studie over het *Hildebrandslied*.

[2]) Men vindt daarover het een en ander in het boven geciteerde artikel van Van Ginneken in de *N. Taalg.* 1913: voor enige maanden heeft dezelfde geleerde daar in zijn artikel „de Statistiek en de Taalwetenschap" (*N. T.*, IX, blz. 65 v.v.) nog enig nieuw materiaal aan toegevoegd en ons voor de toekomst nog meer beloofd.

Fig. 1. I koel.

Fig. 2. I koel met dwarsklemming q.

Fig. 5. II koel.

Fig. 6. II koel met dwarsklemming q.

Fig. 9. III koel en warm.

Fig. 11. Groot
(omgekeerd klein).

Fig. 12. „scherp" (ausgeprägt)
bij I en II (omgekeerd bij III).

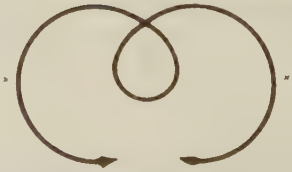


Fig. 15. dramaties (omgekeerd lyries)
I en II warm en III warm en koel.

Uit: Sievers, *Archiv für experimentelle und klinische Phonetik*, dl I, blz. 225 v.v.
Verlag von S. Karger in Berlin.

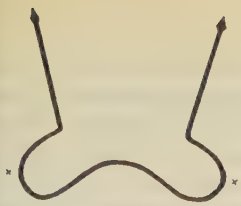


Fig. 3. I warm.

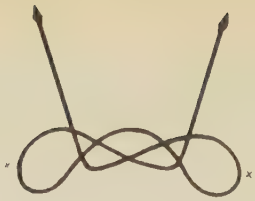


Fig. 4. I warm met dwarsklemming q.

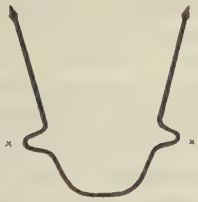


Fig. 7. II warm.

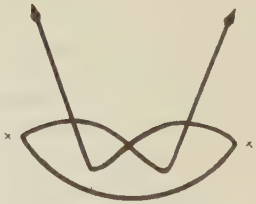


Fig. 8. II warm met dwarsklemming q.

Fig. 10. III koel en warm met dwarsklemming q.

Fig. 13. de aan het „dur" der muziek herinnerende klank. (vast)

Fig. 14. de aan het „moll" der muziek herinnerende klank. (los)

Fig. 16. dramaties (omgekeerd lyries) bij I en II koel.

gedragen, het is voor deze onderzoekingen van onberekenbaar voordeel geweest dat een ernstig, exakt onderzoeker en geleerde als Eduard Sievers ze tot het hoofdobjekt van zijn studie heeft gemaakt. Onder zijn handen hebben ze de nodige wetenschappelike afronding gekregen en — wat ook heel belangrijk is — het is Sievers door middel van vernuftig uitgedachte koperfiguren gelukt, het experimenteren met en konstateren van de verschillende rompreakties zeer veel te vergemakkeliken. In het in 1914 voor het eerst verschenen *Archiv für experimentelle und klinische Phonetik* heeft hij (dl I, blz. 225 v.v.) in een opstel 'Neues zu den Rutz'schen Reactionen' een uitvoerige beschrijving van zijn kleine apparaten gegeven, die op blz. 174 – 175 zijn afgebeeld [1]).

Deze figuurtjes, die al sedert enige jaren door Sievers bij zijn seminaristiese oefeningen gebruikt worden [2]), berusten op de ondervinding, dat de lichaamsreakties in de zin van Rutz niet beperkt zijn tot het akkoustiese gebied maar zich ook op het optiese uitstrekken. *Dezelfde* reakties ondergaat een motories gevoelig persoon bij het horen van een brief of gedicht van zeker iemand, als bij het zien van een schilderij, tekening, standbeeld, handschrift van die persoon. Ja, zelfs bepaalde hand- en voelbewegingen zijn in staat, die reakties te weeg te brengen. Sievers heeft b.v. gekonstateerd — en eigen waarnemingen hebben dit bevestigd — dat sommige dirigenten onbewust bij het dirigeren van orkestwerken tot de suggestie van het juiste type door bepaalde gebaren meewerken. Het maatslaan met naar boven gekeerde handpalmen van boven en binnen naar beneden en buiten suggereert type I, het maatslaan met naar binnen gekeerde handpalmen type II, eindelik het maatslaan met naar beneden gerichte handpalmen en veruitgestrekte armen, het derde type. Konvergerende houding van de benedenarmen werkt bij I en II op de koele variëteit van het type (afplatting), divergerende houding op de warme variëteit (insnoering). Ook een evenwijdige houding van de voeten werkt bij I en II op de koele, het vormen van een hoek op de warme variëteit [3]).

Waaraan lag nu die suggestie? Het bleek Sievers spoedig, dat de voorstelling aan een hoekvorm hierbij een rol speelde, en nu probeerde hij, of eenvoudige figuurtjes in de vorm van hoeken niet in de plaats konden treden van de een hoek vormende armen of benen. En ziet: het gelukte! Verder experimenterend slaagde hij erin een reeks van figuren te ontwerpen, die bij de geschikte motories reagerende waarnemer onwillekeurig zekere voorstellingen van spanning of ontspanning, van aantrekking of afstoting in de ruimte konden te weeg brengen, welke bij hem dan weer een overeenkomstige uitwerking op de lichaamspieren uitoefenden. Pijltjes moesten daarbij voor de richting der werkende krachten zorgen, kurven voor het aantrekkend, als het ware uitzingend element, als de kromming ten opzichte van de beschouwer een konkaaf, afstotend, wegduwend als ze een konvex

---

[1]) Ze worden door de firma Franz Rettelbusch, Nürnbergstraße 43, Leipzig in de handel gebracht; men kan ze ook zonder veel moeite zelf vervaardigen.

[2]) Voor het eerst gedemonstreerd in Berlijn op een kongres voor esthetika en algemene kunstwetenschap in Oktober 1913.

[3]) Bij proefnemingen lette men er dus op, dat men niet onwillekeurig door de stand van handen en voeten uit de goede houding gebracht worde!

verloop had. Het resultaat van Sievers' proefnemingen is het systeem van figuren, dat hier is afgebeeld.

Daar is vooreerst fig. 1, waarvan de holle kromme lijn het voorwelven van de buik suggereren moet; de konvergerende lijnen werken op de koele variëteit: het intrekken van de *onmiddellik* terzijde van de navel gelegen punten (afplatting), de divergerende lijnen van fig 3 op het intrekken van de 2 iets verder terzijde gelegen punten (insnoering). Voor ingewijden is het voldoende van de punten A resp. B te spreken.

Op dezelfde wijze werken fig. 5 en 7 op het intrekken van de buik bij type II, respektievelik weer met de koele en warme variëteit.

Fig. 9 suggereert, zoals de richting der pijltjes al duidelik maken, de descendentiestand, het 3e type en wel de koele variëteit, wanneer het figuur schuin omlaag met de onderste spitsen van de beschouwer afgekeerd wordt, immers de eigenaardigheid van deze variëteit is, dat de spieren omlaag en naar voren worden getrokken. De warme variëteit, waarbij de spieren naar omlaag en naar achteren getrokken worden, suggereert hetzelfde figuur, als de spitsen eveneens schuin omlaag, maar naar achteren worden gehouden.

De figuren 2, 4, 6, 8 en 10 suggereren dezelfde standen als 1, 3, 5, 7 en 9, maar voegen aan type en variëteit nog een zogenaamde dwarsklemming (Querspannung) toe; deze werd eerst voor weinige jaren door Sievers ontdekt: aan Rutz was ze nog niet opgevallen. Voor biezonderheden omtrent deze door Sievers met de letter q aangeduide spanning moet ik naar zijn laatste artikel in 't *Archiv für experimentelle und klinische Phonetik* verwijzen [1]).

Fig. 11 helpt bij de „instelling" op het bijtype 'groot', d. w. z. het naar voren welven van het epigastrium, de maagholte; de omkering van het figuur suggereert de intrekking van het epigastrium: bijtype *klein*.

Wordt de spits van fig. 12 naar de beschouwer toegekeerd, dan wordt bij type I en II de zogenaamde „ausgeprägte Art" teweeggebracht, door Van Ginneken minder bevredigend met bijtype 'scherp' vertaald: het intrekken van een door Rutz C genoemd punt even boven de navel. Bij type III wordt het „ausgeprägte" bijtype omgekeerd altijd door een naar *buiten* welven van punt C bewerkt: men behoeft daarvoor het figuur slechts om te draaien. Een teken, om de omgekeerde reaktie te suggereren, is niet nodig.

Fig. 13 en 14 zijn merkwaardige figuren, omdat hieraan ook een uitbreiding en wel een heel belangrijke van het systeem Rutz vastzit. Mevr. Dr. de Jong uit den Haag en Prof. Luick uit Weenen hadden ontdekt, dat sommige poetiese of prozaïese teksten aan het 'moll' andere daarentegen aan het 'dur' uit de muziek herinnerden [2]). Het was weer Sievers, die ontdekte, dat met deze speciale klankkleuren twee lichaamsreakties korrespondeerden, die Rutz nog niet onderscheiden had: bij 'dur' een spanning, bij 'moll' een

---

[1]) Tans ook naar Prof. van Wijks Gidsartikel. Deze dwarsklemming, al ga ik er hier niet nader op in, heeft toch mijn buitengewone sympathie, omdat ik daarbij de suggestieve macht van de figuurtjes op uiterst merkwaardige wijze 'aan den lijve' heb gevoeld. Ondanks de uitvoerige beschrijving n.l. die Sievers van deze spanning geeft, was het mij absoluut onmogelik, er een goede voorstelling van te krijgen: deze, niet altijd op dezelfde plaats optredende spierwerking onttrok zich eenvoudig aan mijn waarnemingsvermogen. Totdat ik intensief de daarop betrekking hebbende figuurtjes heb bekeken: toen wist ik eensklaps wat de „dwarsklemming-q" was.

[2]) Zie *Germanisch-Romanische Monatschrift* II, blz. 14 v.v.

ontspanning in de onder de navel gelegen spierlaag van het onderlijf. Bij fig. 13 nu suggereren de overelkaar gekruiste pijlspitsen de spanning 'dur', bij fig. 14 de uit elkaar strevende spitsen de ontspanning 'moll'. Saran spreekt – misschien juister – van *vast* resp. *los*.

Fig. 15 en 16 werken ten slotte op de lyriese en dramatiese kwaliteit. Deze spiegelt zich in de verschillende typen niet op dezelfde wijze in de romphouding af. Bij type I en II warm en bij type III in beide variëteiten worden bij 'dramaties' de *rug*spieren op de hoogte van het middel naar het midden toe saamgetrokken: de pijlen van fig. 10, die iets omhoog gebogen moeten worden, terwijl de lus, die de lichaamsdoorsnede symboliseert, vlak ligt, suggereren inderdaad deze samentrekking. Zonder deze samentrekking heeft de voordracht een lyries karakter; men behoeft daarvoor het figuur slechts om te draaien.

Bij de koele variëteit van type I en II wordt daarentegen het dramatiese bijtype bewerkt door een ontspanning van dezelfde spieren, die bij I en II warm en III gespannen worden; het aannemen dezer houding wordt door fig. 11 vergemakkelikt, waarbij de pijlen zoals uit de figuur blijkt, uitéen werken. Ook hier is het omgekeerde figuur behulpzaam bij het aannemen van de lyriese kwaliteit.

Behalve tot vergemakkeliking van het aannemen der juiste houding, kunnen de hier in 't kort geschetste figuren van Sievers bij alle mogelike proefnemingen op dit gebied goede diensten bewijzen. Beter dan enige beschrijving of zelfs dan een handeling van onze wil, beter zelfs dan een direkte suggestie der teksten zijn ze in staat, ons in een bepaalde houding vast te houden, zodat we, wanneer we met behulp hiervan een bepaald stuk op type, variëteit en bijtypen onderzoeken, zekerder zijn, dat we gedurende het onderzoek de houding niet hebben gewijzigd. Voor biezonderheden omtrent het gebruik, de daarbij te nemen voorzorgsmaatregelen, enz. verwijs ik weer naar Sievers' laatste publikatie.

Hoezeer de klankanalytiese methode instaat is dingen aan 't licht te brengen, die tot nu toe verborgen moesten blijven [1]) kan een toepassing op de oudnoordse *Þiðrekssaga* leren [2]), zoals men weet een van onze gewichtigste bronnen voor de germaanse heldensage. De studie is nog niet gepubliceerd, omdat de jonge germanist, die daarmee bezig was, als zovelen in de strijd is getrokken – wie weet, of hij eruit zal terug keren! Het is bij de toepassing der nieuwe methode gebleken, dat de algemeen voor een gewone prozavertelling geldende saga . . . . in verzen gedicht is, zoals vele oudnoordse saga's, die men tot nu toe voor nuchter proza aanzag, d. w. z. in een nieuwe tot nu toe onbekende verssoort, zonder rijm en alliteratie maar even germaans als het allitererende vers. Met behulp van het metrum en de klankanalyse heeft men nu in deze *Þiðrekssaga* drie handen (of moet ik zeggen rompen?) scherp van elkaar kunnen onderscheiden, twee oudere parallele teksten, de een van een Noor, de ander van een IJslander, voor

---

[1]) Het is intussen gebleken, dat Prof. Frantzen deze verschijnselen ook langs andere weg op het spoor is gekomen. Zie het artikel „Über den Stil der Þiðrekssaga" op blz. 196 dezer aflevering.

[2]) Ik ontleen deze mededeling aan een brief van Prof. Sievers.

over de laatste bewaard is zelfs in . . . . vierregelige strofen vervaardigd n.b. in een saga, die tot nu toe voor onvervalst proza gold!) Een IJslander, land of romp n⁰. 3, heeft ten slotte de beide parallele teksten door elkaar gewerkt en ten dele vermeerderd.

In enkele gevallen heeft de methode Rutz ook verbeterend op de oudere methode van Sievers ingewerkt: op één punt wil ik in aansluiting bij een opmerking in het begin van dit opstel nog wijzen, om de bestudering van Sievers' boekje te vergemakkeliken. Toen de Leipziger geleerde deze studies schreef, kende hij nog te veel invloed toe aan de beide intonatiesystemen, die minder juist hoogduits en nederduits genoemd werden. Ik wees er reeds op, dat in de meeste gevallen die onderscheiding terecht bestaat, al zijn de namen daarvoor ook verkeerd; maar in één gewichtig geval heeft eigen ondervinding mij geleerd, dat Sievers zich vergiste, namelik wanneer hij voor het register, waarin een werk voorgedragen moet worden dezelfde onderscheidingen aanneemt, als voor de toonhoogteverschillen binnen de grenzen van hetzelfde werk. Wat voor het laatste geldt, n.l. dat een Holander met zijn stem omhoog gaat, waar een Nederduitser met de stem daalt en omgekeerd, geldt niet in dezelfde mate voor de toonhoogte van een werk als geheel, het register. Slechts voor zover men slaafs aan zijn intonatiegewoonten vasthoudt, komt het misschien uit [1]). Doch zij, die het vermogen bezitten, zich geheel in de voorgedragen werken in te leven, nemen met de romphouding van de dichter gewoonlik ook diens toonhoogte aan. Bij mijzelf heb ik b.v. gevonden, dat ik over 't geheel binnen de grenzen van ieder werk mijn nederlands intonatiesysteem volg, dat ik dus *bijna* overal, waar Sievers hoog intoneert, dat laag doe en omgekeerd, maar als voor Sievers b.v. Gottfried van Straßburg als geheel hoog ligt en Hartmann als geheel laag, moet ik deze aanduidingen voor mij *niet* in het tegendeel omzetten, maar is het voor mij precies als bij Sievers! Gottfried is nu eenmaal: 'Hochstimmer *an sich*', Hartmann 'Tiefstimmer *an sich*', zodat ik bij het onbewust aannemen van de romphouding van de dichter ook, afgezien van alle intonatiegewoonten, op hun register reageer. Zoals iedere transpositie in de muziek brengt een transpositie door de voordracht, ook als zij samenhangt met intonatiegewoonten, kakofonieën te weeg en deze tracht wie van de natuur een fijn gehoor voor dergelijke dingen gekregen heeft, te vermijden [2]).

Ik heb hiermede tevens de gewichtigste psychologiese oorzaak aangeduid, waarom het systeem Sievers–Rutz, ofschoon tot de aanhangers daarvan mannen als Krüger, Riemann, Saran, Streitberg, Wundt, Van Wijk behoren, zo hevig is aangevallen. De voorwaarden, om zich over deze dingen een juist oordeel te vormen, zijn voor een zeer groot gedeelte niet van intellektuele maar van psycho-fysiese aard. Grote geleerdheid en een stijf romppierenkomplex sluiten elkaar niet uit. Men zal het er over eens zijn, dat

---

[1]) Misschien: ik beschik zelf nog niet over genoeg materiaal, om hierover een beslist oordeel te vellen, maar de onderzoekingen in het 'Seminar' van Sievers schijnen hierop te wijzen. Trouwens de voordrachts*dreun* is door slaafsere schooldril in Duitsland veel geprononceerder dan bij ons; zodat ik mij heel goed kan voorstellen, dat Sievers met zijn voor 't grootste deel duitse studenten tot een dergelijk resultaat kwam.

[2]) Uit een schrijven van Prof. Sievers meen ik te mogen opmaken, dat deze tans zelf geneigd is, deze wijziging van zijn oudere ideeën te laten gelden.

geen geleerde zich over zijn rompspieren of over zijn minder scherp ontwikkeld muzikaal gehoor behoeft te schamen: zulke geleerden echter kunnen en mogen over rythmies-melodiese studiën, over onderzoekingen volgens de klankanalytiese methode, niet oordelen, zo weinig als kleurenblinden, die overigens de grootste verdiensten op ieder ander gebied dan het optiese kunnen hebben, over kleuren kunnen en mogen oordelen. Het is echter nog geen gewoonte, dat de redaktie van een wetenschappelik tijdschrift, die een recensent voor de een of andere rythmies-melodiese of klankanalytiese studie zoekt, daarbij naar de muskulatuur of het gehoor van de recensent laat informeren, — en daarom hebben al vele kleurenblinden getracht het zonnespektrum te analyseren. Het zijn er dan ook de analyses naar geworden! Zulke kleurenblinden —, ik leg er de nadruk op, dat hiermede niets kwaads gezegd wordt, maar een zuiver lichamelik gebrek wordt aangeduid, waarover geen intellektuele zich behoeft te schamen! — kunnen nu echter ten slotte toch door de resultaten van een methode langzamerhand van hun ongeloof of twijfel genezen worden; en ik ben ervan overtuigd, dat dit eens gebeuren zal, maar de methode is nog te jong, dan dat dit proces nu al zou kunnen zijn ingetreden. Eerst de volgende jaren zullen ons die resultaten moeten geven: wat tot nú toe in de school van Sievers gepresteerd is, zijn eerste tastende en daarom vooral bij de dii minores vaak mislukte pogingen met nog onvolmaakte middelen. Ik stel mij voor, dat de in de eerstvolgende jaren te verwachten toepassingen van de klankanalytiese methode op de overlevering van de middeleeuwse epiek en lyriek en meer speciaal der oudnoordse sagakunst haar veel nieuwe aanhangers zal verwerven.

Aan de toekomst moet het ook worden overgelaten de hierop betrekking hebbende verschijnselen psychologies en fysiologies bevredigend te verklaren. Reeds heeft men daarmede een begin gemaakt: Rutz zelf en de gewezen assistent van Wundt, Prof. Felix Krüger, de schrijver van het interessante boek over *Entwicklungspsychologie*, hebben o. a. verklaringen opgesteld, die echter maar ten dele bevredigen. Aan de toekomst behoort bovendien de toepassing op verschillende andere gebieden zoals b.v. op juridies-kriminalisties terrein, bij valsheid in geschrifte, enz [1]). Voorts is de 'nieuwe leer' voor iedere zanger, toneelspeler, voordrager in de uitgebreidste betekenis van het woord van belang; want wie niet al onbewust de goede houding aanneemt, kan door bewust korrekties aan te brengen, de uitwerking van wat hij wil voordragen verhogen, bovendien de inspanning voor zich zelf verminderen; ik denk hierbij b.v. aan operazangers van z.g. 'zware' partijen, die door het zingen in de verkeerde houding hun stem bederven. Maar ook een literatuurleraar moet voordrager zijn en zo zijn we dan hier op het gebied gekomen, dat voor de docenten onder mijn lezers zijn eigenaardige bekoring heeft. Hoeveel kan een leesles er niet bij winnen, als de leeraar zijn leerlingen óok de goede houding leert. Bij mijn korte ondervinding, die ook door de langere van Van Ginneken wordt bevestigd, heb ik tòch al kunnen waarnemen, dat de meeste leerlingen veel fijner op

---

[1]) Saran lost ook het paleografies probleem van de twee schrijvers van het *Hildebrandslied* „rompstandig" op.

zulke dingen reageren dan volwassenen, die al meer tot slaven van hun gewoonten geworden zijn, geestelik en lichamelik verstijfd, terwijl bij hen alles nog lenig, beweeglik, veranderlik is. Geen quasi-verbeterend geknoei meer aan de opstellen van onze leerlingen dan met de grootste voorzichtigheid: Acket laat in het 8e deel van de *Nieuwe Taalgids* deze waarschuwing al uit zuiver rythmiese overwegingen weerklinken: van het standpunt der stemkwaliteit kome nog een argument hierbij! Slechts dàn kan men werkelik „verbeteren" als men presies tot dezelfde variëteit van hetzelfde type behoort als de leerling.

Moge ook deze korte schets er een weinig toe bijdragen, dat onze nederlandse filologen en docenten in letterlike en figuurlike zin de juiste houding zullen weten aan te nemen bij het horen der melodieën, die uit Leipzig, München en Leiden in de eerstkomende jaren zullen klinken!

Haarlem. LÉON POLAK.

OBSERVATIONS SUR LE TEXTE DE LA *CHANSON DE GUILLAUME.*

(*Suite et fin.*)

III. Les Refrains.

On sait que la *Chanson de Guillaume* contient, à des intervalles irréguliers, e refrain *lundi al vespre* (trente-et-une fois), alternant avec *joesdi al vespre* sept fois) et *lores fu mercredi* (trois fois). Suchier et M. Rechnitz sont d'avis: . que la forme du troisième refrain a dû être dans la chanson primitive: *ors fu dimercre*; 2. que le rôle du refrain est différent dans les deux parties ju'ils distinguent dans la *Chanson*; 3. que les jours qui sont nommés dans es refrains marquent les moments principaux de l'action. Nous allons examiner es trois points.

Le refrain *lores fu mercredi* se rencontre dans les circonstances suivantes. Au vers 1779 il se trouve entre une laisse en *i* et une laisse en *è*[1]), au vers 918 il est suivi d'une laisse en *è*[2]), au vers 1978 il précède un seul vers n *è*. Or, nous verrons qu'en admettant que le refrain rime avec ce vers ous obtiendrons une combinaison qui revient souvent dans la *Chanson*; ci il me paraît que le changement très ingénieux de Suchier est assuré; il ne semble aussi certain pour le vers 1918, à cause de la laisse en *è* qui uit, et pour ce qui est du vers 1779, j'en renvoie la discussion à plus tard.

La seconde question est plus compliquée. Une simple inspection de la *Chanson* nous permet de constater que les refrains sont placés, par rapport ux vers environnants, dans deux situations différentes, abstraction faite de

---

1) Il est évident — et M. Rechnitz l'a fait remarquer — que *Par la terre*, placé dans les anuscrits au commencement du vers 1781, forme la fin du vers 1780.
2) En réalité, le manuscrit fait un seul vers du refrain et du vers qui suit.

quelques cas isolés que je mentionnerai à part: ou bien le refrain n'assone qu'avec le vers suivant ou bien il assone avec toute la laisse qui suit. Je choisis deux exemples:

Premier type:

86 *Il est mis uncles, vers li ne m'enatis.*
Lunsdi al vespre.
Jo ne met mie a pris Willame.

Dunt dist Tedbald: „Aportez mei le vin,
Si me donez, si beuerai a Esturmi . . ."

Deuxième type:

2777 *„. . . Ço comprunt Sarazin e Escler,*
Ne garrad pe quant jo l'ai recovré.

Lunsdi al vespre.
Car chevalchez, si alum bataille quere;
Quant nus vendrum en l'Archamp en la presse . . ."

Le premier type est représenté aux vers 10, 87, 200, 210, 403, 428, 471, 487, 757, 781, 835, 930, 1039, 1226, 1481, 1677, 1760, 1978, 3550; le second type aux vers 148, 218, 448, 693, 1163, 1207, 1295, 2090, 2158, 2206, 2779, 3151, 3436, 3448. Je renonce à assigner une place aux refrains des vers 1584 et 2325, qui ne sont suivis que de deux vers en *è*; avons-nous le droit de considérer ces deux vers comme une laisse et de placer les refrains dans le deuxième groupe? Suchier et M. Rechnitz ne parlent que du premier de ces deux refrains; dans son article sur *Vivien*, Suchier le cite parmi les vers du type II, bien qu'il soupçonne qu'il doit être ramené au type I, supposition qui, pour M. Rechnitz, est une certitude[1]); dans son édition critique, parue après l'article de M. Rechnitz, Suchier s'est rallié à l'avis du dernier. Cependant, M. Rechnitz, qui — comme nous le verrons — n'admet pour la „seconde" partie que le type II, doit donc supposer que les deux vers qui suivent le refrain du vers 2325 constituent bien une laisse[2]). En réalité les deux suppositions sont admissibles; d'un côté, sans ramener de force les deux vers qui suivent le refrain à un seul, comme le font Suchier et M. Rechnitz, on pourrait voir dans celui du vers 1584 une variante du type I; d'autre part, rien ne nous empêche de considérer les deux vers qui suivent le refrain comme une laisse; la *Chanson* présente d'autres exemples de laisses de deux vers (958[3]) et 3473), et, au vers 1207, le refrain est suivi de trois vers en *è*, aux vers 2158 et 3436 de quatre vers en *è*. Il faudra donc chercher d'autres moyens de déterminer la nature de ces refrains.

Aux vers 603, 1062 et 1126, le refrain est isolé, n'assonant avec aucun autre. Le vers qui suit le refrain assone ou bien avec la laisse précédente (604, 1127) ou bien, lui non plus, avec aucun autre (1062). Enfin, au vers

---

[1]) *L. l.*, p. 216.

[2]) Cf. ce qu'il dit, *l. l.*, p. 211: „Textkritisch ist zu den neun Refrains [de la „seconde partie] nichts zu bemerken, da ihre Umgebung recht gut erhalten ist".

[3]) Ces deux vers assonent en *è*. Qui sait s'ils n'étaient pas, dans l'original, précédés d'un refrain? Dans ce cas, ce serait un cas analogue à celui des vers 1584 et 2325.

1399, le refrain se trouve à la fin d'une laisse en *è*[1]), et nous aurons à nous demander si tous ces passages sont simplement corrompus[2]).

Commençons par les deux types les plus fréquents.

D'après M. Rechnitz et Suchier -- du moins dans son édition critique, mais pas encore dans la *Zeitschrift* –, la „première" partie, contrairement à la „seconde", n'aurait contenu primitivement que des refrains du type I. Mais la séparation des deux „parties" à ce point de vue n'est pas plus sûre, à mon avis, que par rapport aux autres particularités que nous avons discutées dans le premier paragraphe de cet article. En effet, le vers 3550, placé à la fin de la „seconde" partie, appartient certainement au type I, ainsi que, peut-être, à ce que nous avons vu, le refrain du vers 2325. Mais plus grandes encore de beaucoup sont les difficultés que soulève la „première" partie. On a pu voir, dans la répartition que nous avons faite plus haut des différents refrains, que dans la „première" partie il s'en trouve sept que j'ai placés dans le second groupe. Ce qui m'a déterminé à le faire, c'est la forme sous laquelle ils se présentent dans le manuscrit. Suchier et M. Rechnitz n'hésitent pas à changer cette forme, pour les ramener de force au type I. Ils supposent qu'à tous ces endroits le manuscrit présente une lacune: primitivement il y aurait eu un vers en *è* après le refrain et appartenant à ce refrain, et ce vers serait tombé dans la copie, justement parce que la laisse qui suit assone aussi en *è*. Or, même en laissant de côté l'étrangeté de ce retour, sept fois répété, de la même négligence, nous avons un moyen de prouver que cette méthode d'admettre des changements violents est mauvaise.

En effet, ces deux types de refrain ne se distinguent pas seulement par la forme, mais aussi par une autre particularité: c'est que, dans le refrain du type I, le vers qui suit se rattache par sa signification à la laisse qui précède – il exprime une réflexion que suggère au poète ce qui vient d'être raconté, ou bien il contient un résumé de ce qui précède immédiatement – tandis que, dans le type II, le vers qui suit le refrain énonce un fait nouveau qui ouvre une nouvelle phase du récit.

Ainsi, pour répartir les différents refrains sur les deux types, nous aurons à tenir compte d'autre chose encore que de la forme. Si nous appliquons ce nouveau moyen distinctif aux refrains des vers 148 et 693, nous constatons qu'ils doivent être considérés comme appartement au type I; les vers 149 et 694 doivent donc être séparés de la laisse qui suit, malgré l'identité des assonances; la répartition de tout à l'heure devra donc être modifiée par rapport à ces deux vers. Par contre les vers 219, 449, 1164, 1208 et 1296 représentent bien le type II. Car, quoi qu'en dise M. Rechnitz, le vers 449 fait bien partie de la laisse suivante; celle qui va du vers 430 au vers 437 décrit les exploits de Girard; au vers 449, au contraire, le poète nous transporte parmi

---

[1]) Le vers 1400 appartient sans nul doute à la laisse qui suit et qui assone en *a*; en effet, comme l'ont constaté Suchier et M. Rechnitz, la forme *ewe* doit être écrite *aive* ou *aigue*.

[2]) Je fais remarquer qu'il arrive plus d'une fois que le refrain suivi du vers avec lequel il assone (type I) est suivi d'une laisse qui a la même voyelle à l'assonance que celle qui précède, de sorte qu'on pourrait le considérer comme étant placé au milieu d'une seule laisse. C'est le cas pour les refrains des vers 87, 834, 1481. Ceux qui voient dans le refrain du vers 1584 un représentant du premier type, pourraient l'ajouter ici, parce que les laisses qui entourent le refrain et les vers qui le suivent, sont toutes deux en *é*. Au lieu de voir dans tous ces passages un type spécial du refrain, je préfère attribuer au hasard la coïncidence des assonances identiques.

les soldats de Vivien[1]). Et voici pour le vers 219. D'après M. Rechnitz, ces vers ne saurait ouvrir la laisse qui suit, parce que, à un autre endroit de la *Chanson*, cette laisse revient, à peu près identique, mais sans le refrain (vs. 1107 et suiv.); or, cela serait inadmissible. Cependant, lui-même, il rapproche les vers 321—327 des vers 441—447, qui sont presque littéralement les mêmes et dont seuls les seconds sont suivis d'un refrain; il est vrai qu'il prétend que, dans ces deux laisses, la situation est „entièrement différente". J'avoue que je ne vois pas plus, et pas moins, d'écart ici qu'entre les passages des vers 219 et suiv. et 1107 et suiv.; et d'ailleurs, je ne saisis pas comment cette différence de situation, quand même elle existerait, pourrait expliquer l'absence du refrain dans une des laisses et sa présence dans une autre qui, quant à la forme, la répète. A mon avis, l'irrégularité avec laquelle le refrain se présente, ne nous permet pas de le supposer là où le manuscrit ne le fournit pas ni de tirer des conclusions de son non-emploi.

Pour ce qui est des prétendues lacunes des autres vers (1163, 1207, 1295), M. Rechnitz reconnaît lui-même qu'il ne peut pas prouver d'une façon absolue qu'ils relèvent du type I; tout ce qu'il peut faire valoir comme argument, c'est que les vers qui précèdent et ceux qui suivent sont corrompus. Or, d'après ma façon de considérer la métrique de la *Chanson*, ils ne le sont nullement, et d'ailleurs, le fussent-ils, qu'est-ce que cela prouverait en faveur de la chute d'un vers après le refrain?[2])

J'arrive donc à cette conclusion que le poète de la *Chanson de Guillaume* applique, sans règle précise, les deux types de refrain. Demandons-nous maintenant si le manuscrit ne nous oblige pas à admettre d'autres types encore. Voici d'abord deux cas identiques:

vs. 601 *Cil remistrent al dolerus peril*
Od dous escuz la bataille tenir;
Lunsdi al vespre,
Od dous escuz suls est as prez remis.

vs. 1125 *Des homes Willame ne remist un vif*
Joesdi al vespre,
Fors treis escuz qu'il out al champ tenir

Od treis escuz remis al champ tut sul . . . .[3])

---

[1]) C'est le cas aussi pour le vers qui suit le refrain du vers 1918, et qui, ainsi que nous l'avons dit, se trouve dans le manuscrit sur la même ligne que ce refrain; la mention de Deramé appartient manifestement au récit des événements racontés dans la laisse qui suit.

[2]) M. Rechnitz se fonde encore sur le fait que les vers 1164 et 1209 se terminent par le nom de *Guillaume*; comme les vers qui, dans le type I, suivent le refrain, finissent souvent par ce nom, la présence dans le vers qui aurait ouvert la laisse suivante, aurait pu faciliter la chute du vers qui succède au refrain. Mais on pourrait demander s'il est bien probable qu'un poète aurait mis le même mot à la fin de deux vers qui se suivent, et ainsi l'argument de M. Rechnitz se retourne contre lui. Car son idée ne peut pourtant pas être celle-ci, que le nom de *Guillaume* aurait passé du vers perdu au premier vers de la laisse suivante?

[3]) On remarquera le parallélisme de ces deux passages. Il suffirait d'un petit changement pour le rendre plus frappant encore. Lisez, en effet, les vers 1125 et suiv. ainsi:

vs. 1125 *Des homes Willame ne remist un vif*
Fors treis escuz qu'il out al champ tenir
Joesdi al vespre
Od treis escuz al champ tut sul remist.

On pourrait justifier ce changement par ces deux arguments: 1. Le refrain appartient au type I, donc le vers qui suit le refrain doit exprimer, non un détail nouveau, mais un résumé ou une répétition de ce qui précède; 2. l'inversion des mots du vers 1128 s'expliquerait par le désir qu'éprouvait le copiste d'éliminer la forme anglonormande *remist* (on pourrait lire aussi . . . *est sul remis*).

Ces passages s'écartent du type I en ce que le vers qui suit le refrain assone, non pas avec celui-ci, mais avec la laisse qui précède; pourtant, ce sont bien des variantes de ce type, parce que, comme signification, ce vers et par suite le refrain, font partie de cette laisse; on sait que ce n'est pas le cas pour le type II [1]).

Restent deux passages embarrassants: le refrain du vers 1062 et celui du vers 1399. Voici le premier:

vs. 1061 *Prest fu li liz, si firent Girard dormir*
Lunsdi al vespre
Prest fu li liz, si firent dormir Girard.

Ici, le vers qui suit le refrain ne rime ni avec celui-ci, ni avec la laisse qui précède, ni avec celle qui suit. Pourtant, comme il répète le vers 1061, c'est bien au type I que nous avons affaire. Mais on remarquera la maladresse de la répétition. On pourrait même être tenté de voir dans le vers 1063 une addition du copiste, désireux de ramener au type I un refrain qui, primitivement, présenterait une forme spéciale, n'étant qu'un petit vers ajouté à la fin d'une laisse.

Par là, ce passage se rapprocherait du refrain du vers 1399, que voici:

vs. 1397 *Tel s'aati de choisir la plus bele*
Qui en l'Archamp perdi puis la teste
Joesdi al vespre
Guiburc meïsme sert sun seignur de l'aive.

Il est vrai qu'ici le refrain, contrairement à tous les autres refrains du poème, assonerait avec la laisse qui précède. J'incline à voir dans ce détail l'effet du hasard et j'admettrais difficilement que cette assonance ait été cherchée par le poète [2]). Si, dans ce passage, nous considérons le refrain comme ne se composant primitivement que du seul petit vers, nous pourrions voir dans le changement de *aive* en *ewe* un effort fait par le copiste pour ramener ce passage aussi au type I.

Je crois qu'on ne peut pas *a priori* éliminer la possibilité que le type I ait alterné avec un autre type qui n'aurait consisté qu'en un seul vers. En effet, dans la chanson *Bele Doete* nous trouvons un état de choses qui est sensiblement le même: les cinq premières strophes se terminent par le refrain *E or en ai dol*, et dans les trois dernières ce petit vers est suivi d'un autre avec lequel il assone: *Por vos devenrai nonne en l'eglise saint Pol.*

Or, il est certain que la musique des chansons de toile a dû présenter des

---

[1]) Le refrain du vers 603 se trouve, par le vers qui suit, séparé d'une laisse qui assone en *è*. S'il était permis de conjecturer que le vers 604 a été ajouté par un copiste, ce passage aurait appartenu primitivement au type II, puisque, dans ce cas, le refrain pourrait être ajouté à la laisse suivante.

[2]) C'est ce qui me fait croire aussi que le refrain du vers 1779, dont il a été question plus haut, ne peut pas être identifié avec celui du vers 1399, bien que, d'après le manuscrit, il assone avec la laisse précédente et qu'il pourrait être considéré comme terminant celle-ci:

vs. 1778 *Iloec desevrerent entre Guillaume e Gui*
Lores fu mecresdi
Quant s'en turnad Gui li enfes par la terre . . .

J'aimerais mieux, avec les éditeurs, changer le refrain en *Lors fu dimercre* et l'accoler à la laisse qui suit, de façon à en faire un représentant du type II.

rapports avec celle des chansons de geste[1]). Mais ce qui nous frappe tout de suite, dans la comparaison du refrain dans ces deux genres, c'est que celui de la *Chanson* se distingue par trois particularités: 1. le second vers du type I n'est pas toujours le même; c'est ce qui le différencie du refrain de *Bele Doete*, qui appartient au type *c* de M. Schläger; 2. le refrain, dans le type II, assone avec la laisse qui suit, elle en fait donc partie, tandis que le refrain, par définition, est isolé; il est rare, dans les chansons de toile qu'il en soit autrement[2]); 3. les refrains sont placés à des intervalles irréguliers.

Il serait donc imprudent de les identifier simplement avec ceux de la poésie strophique. Plutôt il faudrait voir dans les refrains de la *Chanson de Guillaume* de petites phrases mélodiques dont le récitateur rompait, de temps en temps, la monotonie de ses vers. Tantôt cette mélodie spéciale terminait une laisse, avec le concours d'un vers qui suivait, et par là on obtenait ce refrain du type I, fréquent dans les chansons de toile; tantôt elle servait de prélude à une nouvelle laisse; la poésie populaire n'ignore pas cet usage du refrain[3]). La présence simultanée des deux types pourrait s'expliquer ainsi: quand une laisse avec *è* suivait, le poète n'éprouvait pas le besoin d'ajouter au refrain un vers en *è* avec lequel il assonât; ce qu'il voulait éviter, c'est que ce refrain restât isolé. Et les deux cas où peut-être il n'a pas vu moyen d'empêcher cela (vs. 1062 et 1399), pourraient alors être qualifiés de faiblesses.

Suchier et M. Rechnitz ont essayé de déterminer, au moyen des refrains, la durée de l'action dans la *Chanson de Guillaume*. Fidèlement à sa rigoureuse séparation des deux soi-disant parties du poème, M. Rechnitz — le seul des deux qui s'occupe de la „seconde" partie — la traite à part (pp. 194–211). Je commence par l'écarter de la discussion à laquelle sera consacrée ce paragraphe. En effet, M. Rechnitz reconnaît que la *Chanson* ne fournit pas assez de données chronologiques pour fixer le nombre de jours qu'occupent les événements racontés dans cette „seconde" partie, de sorte que, même au cas où le refrain *lundi al vespre* aurait une signification chronologique, il ne nous renseignerait pas sur la durée de l'action. D'ailleurs, quel serait le moment de l'action marqué par ce refrain? Selon M. Rechnitz, il se rapporterait toujours à la fin de la bataille de Guillaume — racontée dans la „première" partie mais s'étendant sur la „seconde" — et aux conséquences de cette bataille, et en même temps à la fin et aux suites de la bataille de Rainouart. Mais si, au vers 2779, il se trouve là où Rainouart encourage ses compagnons, avant la bataille? M. Rechnitz s'en tire en disant que c'est une „annonce" de la bataille future[4]), mais alors, ou bien il donne à la formule „la fin de la bataille et ses suites" un sens si vaste qu'elle n'en a

---

[1]) Voyez e. a. Appel, dans *Mélanges Chabaneau*, p. 201 (M. Appel admet les deux formes du refrain dans la *Chanson de Guillaume*) et Schläger, *Ueber Musik und Strophenbau der Franz. Romanzen*, dans *Festgabe für Hermann Suchier*, Halle, 1900, p. 37 et passim.

[2]) Je trouve un exemple d'un refrain rimant avec la strophe dans Bartsch, *Romanzen und Pastourellen*, p. 71. D'après M. Schläger les vers avec lesquels le refrain assone formeraient une espèce de transition entre la strophe proprement dite et le refrain (une *coda*).

[3]) Voyez Leroux de Lincy, *Recueil de chants historiques français*, I, 126, et surtout 282.

[4]) . . . . „also ein Hinweis auf die kommende Rainoart-Schlacht" (p. 209).

plus aucun, ou bien la formule est fausse, puisque le refrain, au vers 2779, étant placé avant le début de la description du combat, n'en peut marquer ni la fin ni une „conséquence". On peut dire la même chose des refrains 3151 et 3436. Remarquons aussi que le refrain final est placé, non à la fin de la bataille, mais dans l'épisode de la reconnaissance de Rainouart par Guibourc par où se clôt le poème. M. Rechnitz dira que cette scène est „une conséquence de la bataille de Rainouart", mais qui est-ce qui se contentera d'un pareil artifice?

Tenons-nous en donc à la „première" partie. Suchier et M. Rechnitz arrivent à des résultats bien différents; selon le premier les événements s'étendraient sur dix-sept jours, selon le dernier sur vingt, et dans le détail ils sont souvent en désaccord l'un avec l'autre. En outre, Suchier est obligé d'admettre une lacune dans le texte, ce qui est déjà mauvais signe. D'ailleurs, dans l'édition critique, il est très bref sur ce point [1]).

„Il paraît, dit Suchier, que chacun des trois refrains, là où il se présente pour la première fois, est en rapport avec le texte, tandis que, les autres fois, il en est indépendant. Le second et le troisième refrain marquent le dernier jour du deuxième et du troisième combat; il s'ensuit que *lundi al vespre* nous renvoie au dernier jour du premier combat, et se rapporte donc à la mort de Vivien. Et comme, au vs. 11, où il se rencontre d'abord, le poète mentionne pour la première fois la mort de Vivien, on aurait le droit d'en conclure que *lundi al vespre* indique le lundi soir auquel Vivien est tombé".

Or, je constate que, si le refrain *joesdi al vespre* marquait le dernier jour du deuxième combat, il n'en serait pas moins en contradiction avec le texte, puisque, aux vers 1119 et suiv., il est dit que la bataille se termine

. . . . *joesdi devant prime un petit,*

donc dans la matinée de jeudi, tandis que le refrain parle du soir. Il est vrai que, après le vers qui mentionne la fin de la lutte, le poète raconte encore la mort de Girart et de Guichart et la fuite de Guillaume, mais il est arbitraire d'admettre que ces événements auraient duré du jeudi matin au jeudi soir. Et puis, le refrain se place avant ce récit et tout de suite après la fin du combat, de sorte que, si l'on admet avec Suchier que, dans ce passage, étant cité pour la première fois, il est en rapport avec le texte, il ne peut pas se rapporter à ce qui suit; en effet, le refrain du vers 1126 est, ainsi que nous l'avons vu plus haut, une variante du type I.

Je constate en second lieu que, quand même les refrains qui mentionnent le jeudi ou le mercredi marqueraient le dernier jour d'un épisode de la grande bataille, rien ne prouve qu'il en est de même pour le refrain *lundi al vespre*. En effet, il se présente pour la première fois tout au début du récit, et on serait plutôt en droit, si l'on admettait avec Suchier que précisément à cette place il se rapporte au texte, de supposer qu'ici il indique le moment où le recit commence. Car la mention de la mort de Vivien au vers qui précède n'a pas du tout la signification que Suchier semble y attacher, celle d'annoncer en quelque sorte l'épisode final de la bataille. En effet, non

---

[1]) Afin de ne pas donner à cette discussion une longueur démesurée, je ne discute pas le raisonnement de Suchier dans son article sur *Vivien*. Les critiques que j'adresse à l'étude de M. Rechnitz, sont aussi applicables *mutatis mutandis* à celle de Suchier.

seulement le poète nomme, à côté de Vivien, les „homes les meillurs", ce qui prouve qu'il veut simplement, dès le début, dire combien la lutte a été terrible; mais il y a encore ceci que Vivien ne meurt aucunement à la fin de la première bataille, mais seulement au milieu de la troisième. Il est vrai que, par suite de la scission en deux „parties" de la *Chanson*, Suchier croit que ce troisième combat cesse après le vers 1979; il admet que Vivien est mort dès les vers 912 et suiv.; mais j'ai déjà dit que cette séparation me paraît arbitraire, ainsi que son interprétation des vers cités.

Et je constate en dernier lieu qu'il n'est pas sûr que, d'après le récit, le second combat se soit terminé un mercredi. Je reviendrai sur ce point.

M. Rechnitz, de son côté, essaye de déterminer la durée des hostilités d'une façon extrêmement précise. D'après lui le refrain *lundi al vespre* marque d'abord le moment où le messager arrive auprès de Tiébaut, et puis les jours auxquels auraient commencé les deux batailles de Guillaume. Il est vrai que ces deux batailles ont dû s'engager le lundi *matin*, tandis que le refrain parle de lundi *soir* [1]). Mais laissons ce détail, et voyons plutôt comment M. Rechnitz tâche de combiner ces deux faits: l'arrivée du messager un lundi soir et le commencement de la première bataille de Guillaume également un lundi; comment réussit-il à remplir la semaine qui a dû se passer entre ces deux points extrêmes?

D'abord, d'après lui la bataille de Vivien aurait duré plusieurs jours; aux vers 489 et suivants, nous aurions, sans que le poète le dise, une scène nocturne. Une simple lecture du texte nous prouve qu'il s'y agit d'une courte interruption du combat, qui est repris immédiatement après [2]). Si l'on appliquait la méthode d'exégèse de M. Rechnitz à la *Chanson de Roland*, on prouverait facilement que la bataille de Roncevaux a duré plusieurs jours, bien que la perte graduelle d'hommes et la division de la bataille en épisodes caractérisés par le nombre de guerriers qui survivent, y soit, comme dans la *Chanson de Guillaume*, simplement un procédé du poète. Il me semble certain que, d'après le récit, c'est le jour même où la bataille a commencé, que Girard part pour Barcelone [3]), avant le soir (vs. 708), et que Vivien est blessé par les païens, également avant le soir (vs. 837). A quel moment Girard arrive-t-il à Barcelone? Nous ne le savons pas; tout au plus pouvons nous deviner que, comme il est à pied, il lui a fallu le double du temps que mettront, pour faire le même trajet, les chevaliers de Guillaume, donc

---

[1]) Dans une phrase très peu claire (p. 192), M. Rechnitz dit que „c'est la veille au soir que les troupes se mettent en marche". Mais si c'est le soir du lundi, la bataille n'a pas pu commencer avant mardi. Et pourtant M. R. dit que c'est un lundi que cela a eu lieu.

[2]) M. Rechnitz néglige les vers 514—516, où il est dit qu'on recommence à se battre; il comprend ces vers dans l'allocution de Vivien. Or, ces vers justement renversent son système. D'après lui, la reprise de la bataille n'aurait eu lieu qu'au vers 529, ce qui lui permet de considérer tout le passage qui va du vers 489 au vers 529 comme formant un seul épisode nocturne, tandis qu'en réalité le combat continue avec de petites interruptions.

[3]) Je cite ici, à propos de la géographie de la *Chanson de Guillaume*, ces vers de la *Chevalerie Vivien*:

vs. 858 *A Barzelune ou li cuens est remeis*
Ou a Orenge, ne sai dire lequel,

qui prouvent que déjà très anciennement il a dû y avoir, dans le cycle de Guillaume, confusion entre ses deux résidences. Qu'on veuille bien rapprocher ce fait de ce qui a été dit plus haut, à la p. 2.

une nuit et un jour; cela nous mènerait au mercredi soir. Après son arrivée à Barcelone, Girard soupe, se couche et dort jusqu'à ce qu'il „fût avespré", donc jusqu'au jeudi soir; puis Guillaume part avec lui. Mais alors, comment le lendemain matin, quand il arrive au champ de bataille, peut-ce être un lundi?

Je sais bien que, jusqu'à trois fois, il est dit de Girard et de Vivien qu'ils ont „jeûné trois jours" (vs. 709, 838, 1060), et que les deux savants ont employé ce détail pour la chronologie des différents épisodes. Vivien, au moment de succomber, n'a pas mangé depuis trois jours, Girard non plus, au moment où il marche vers Barcelone. Or, au vers 524, le poète nous dit que les soldats de Vivien ont bu du vin qu'ils ont trouvé sur le champ de bataille. M. Rechnitz suppose qu'ils auront aussi mangé à ce moment; c'est une supposition gratuite, malgré le renvoi aux vers 1773, 1775, 1794 et 1795, qui ne prouvent rien pour le passage en question. Comme, à ce que nous avons vu, il croit qu'aux vers 489–529, il s'agit de la nuit qui suit le mardi, il admet donc que Vivien et Girard ont mangé pour la dernière fois mardi soir, et ainsi c'est au plus tôt le vendredi soir qu'on peut dire d'eux qu'ils n'ont pas „mangé depuis trois jours". Malheureusement, le poète ne souffle mot des trois jours de combat, mercredi, jeudi et vendredi. Remarquez en outre ceci: on s'est battu sans prendre de repos, mais dès le deuxième vers de la description de la bataille, le nombre des guerriers de Vivien est réduit à cent, et dès le dix-septième vers, Vivien n'en a plus autour de lui que vingt. Et c'est avec ces vingt soldats que le neveu de Guillaume aurait soutenu la lutte contre les Sarrasins pendant trois jours entiers (car M. Rechnitz nous assure lui-même qu'„il n'est pas question d'une interruption du combat"); voilà un exploit qui aurait mérité mieux que le silence du narrateur. L'objection faite par M. Bédier à Suchier, qu'il est impossible de combler la prétendue lacune entre la bataille de Vivien et la première bataille, peut s'adresser, plus forte encore, à M. Rechnitz [1]).

Je considère cette partie de son étude comme typique pour sa méthode. Vouloir justifier les contradictions entre la chronologie des refrains et la marche du récit, me semble devoir nécessairement conduire à faire violence au texte.

Celui-ci nous offre, pour déterminer, indépendamment des refrains, la durée des différentes phases de la lutte, et les jours auxquels elle a eu lieu, deux points d'appui; ce sont les vers 1119 et suiv.:

Cele bataille durad tout un lundi
E al demain e tresque mecresdi . . . .
Jusqu'al joesdi devant prime un petit . . . .

et les vers 1769 et 1770:

Sauriez vus aler al meisnel
U nus trovames lunsdi les Sarazins.

---

[1]) L'intervalle entre la première et la deuxième bataille de Guillaume aurait dû être, d'après le calcul des critiques, de trois jours. Le texte cependant ne parle pas d'un si long espace. En effet, Guillaume s'enfuit à Barcelone, trajet d'un seul jour ou d'une nuit (cf. vs. 1561); il arrive, mange, se couche et dort, tant qu'il „fut avespré" (vs. 1493); puis il repart avec ses troupes et arrive, le lendemain matin, au champ de bataille.

La première fois, il s'agit de la première bataille de Guillaume, et immédiatement après les vers cités nous lisons pour la première fois le refrain *joesdi al vespre.* J'ai déjà signalé la contradiction entre le „soir" que mentionne le refrain et le „matin" du vers 1122.

Le second passage se termine par le refrain *Lores fu mercredi.* Quand Guillaume, pour permettre à Guiot, affamé et assoiffé, de prendre quelque nourriture, lui rappelle le „maisnil" où ils ont surpris les Sarrazins, il dit que cela a eu lieu „lundi". Il semblerait donc que la bataille ait dû se prolonger déjà depuis deux jours, parce que sans cela il aurait dit „hier" ou „aujourd'hui". Seulement, la description du combat exclut cette longue durée; les événements se suivent sans interruption: arrivée de Guillaume sur le champ de bataille (vs. 1561 et suiv.), surprise du camp des Sarrazins qui sont à table (1682 et suiv.), guet-apens de Deramé (1704 et suiv.). Puis le poète continue:

vs. 1729 *Clers fu li jurz e bels fu li matins.*

Ici on pourrait supposer qu'il s'agit d'une nouvelle journée, d'autant plus que Guiot parle du déjeuner que Guibourc lui sert tous les jours „si matin" (vs. 1737). On pourrait aussi être disposé à faire valoir cet argument qu'il a dû se passer quelque temps entre la surprise du camp ennemi, lorsque les soldats de Guillaume ont dû faire main basse sur les vivres qu'ils y trouvaient, et le moment où Guiot se plaint de la faim. Il est vrai que le texte ne dit pas expressément que les soldats se sont régalés des restes du dîner des Sarrasins; il semble plutôt que Deramé a surpris les Français tout de suite, avant qu'ils aient eu le temps de manger. Mais laissons ce détail. L'important c'est que, même en admettant que le vers 1729 annonce une nouvelle journée, nous ne gagnerions pas là qu'un seul jour, tandis qu'il nous en faudrait deux, pour que la bataille ait pu durer de lundi à mercredi.

Le lecteur, après avoir pris connaissance de ce qui précède, m'approuvera sans doute si je qualifie de désespérés les efforts qu'on a faits pour mettre d'accord les données chronologiques du récit avec la marche des événements. Aussi, au lieu de torturer ce pauvre texte, j'aime mieux le prendre pour ce qu'il est: une série d'épisodes réunis par le poète d'une façon telle quelle. Ce qui doit d'ailleurs nous mettre en garde contre une interprétation trop chronologique des refrains, c'est que la première et la deuxième bataille de Guillaume présentent un parallélisme trop complet pour ne pas être voulu.

Cela ne veut pas dire que le poète n'ait pas voulu donner un caractère d'historicité à son récit; car c'est justement à cela que, par leur apparence de précision, doivent servir les refrains. Ce sont donc des ornements purement extérieurs. Et qui sait s'il n'y a pas, dans cette particularité, une imitation de récits de la croisade? Dans la *Chanson d'Antioche* ces indications de jour ne sont pas rares[1]). Le jeûne de trois jours que le poète de la *Chanson*

---

[1]) Par exemple: *mercredi au soir* et *demain au jeudi* (VII, 1 et 2), *vendredi matin* (VII, 9), *Che fu un samedi que* . . . (VIII, 115, *App.*), *le juesdi par matin* (VII, 882), *ce fu au venredi* (VII, 954). Cf. mon étude *Over het ontstaan van het genre der „chansons de geste"*, p. 27, n. 2.

de Guillaume impose à Vivien et à Girard, me fait penser à un vers de la *Chanson d'Antioche* (I, 38), où il est dit

Bien a deus jors passés que nus d'eus ne manja;

on sait combien les croisés ont eu à souffrir de la famine. Dans tous les cas, il me paraît assuré que notre poète a lu ou entendu l'histoire de la première croisade. En effet, l'épisode de Tiébaut de Bourges présente une très grande ressemblance avec le récit de la fuite d'Etienne de Blois, fils d'un Tibaut et père de Tibaut de Blois et de Champagne. Etienne s'est retiré, malade, dans son château d'Alexandrette; il apprend par des fugitifs une défaite des Chrétiens; plein de terreur, il monte sur une éminence pour s'assurer du fait, et, voyant les troupes innombrables des Turcs, il s'enfuit et retourne à Constantinople. Déjà auparavant, il avait montré sa lâcheté dans un combat, en jetant par terre son enseigne, exactement comme le fait, dans notre *Chanson*, Tiébaut de Bourges (vs. 272) [1]).

IV. La prétendue interpolation anglonormande.

Il me reste à dire deux mots au sujet des vers 1704—1728, que Suchier et M. Rechnitz sont d'accord pour considérer comme interpolés. Le premier, dans son article de la *Zeitschrift* (p. 643), ne parle que de quelques-uns de ces vers („etwa 1711—1728"), mais Rechnitz, citant ce passage de Suchier, dit que le „von Suchier festgestelltes anglonormannisches Fabrikat" embrasse les vers 1704—1728; et ce qui prouve qu'il traduit bien l'idée de Suchier, c'est que ce sont, en effet, ces vers-là que celui-ci supprime dans son édition critique.

L'argument qui l'a amené à les rejeter est que *a* y rime avec *a nasal*, „ce qui aurait été impossible dans un texte continental". Nous avons vu cependant plus haut (p. 12) que le mélange de ces deux sons se rencontre encore ailleurs dans la *Chanson de Guillaume*. Dans l'édition, il revient à la question; il y est d'avis que, après le vers 1703, il y aurait eu une lacune dans le texte, que le copiste aurait rempli en empruntant à la „seconde" partie les vers qui se lisent dans le manuscrit entre les vers 1704 et 1728 et dont la place aurait été primitivement entre les vers 2089 et 2090 [2]). Ainsi, une laisse dont les rimes sont tout à fait correctes est simplement rayée, bien qu'elle soit si peu inutile que l'éditeur est obligé de reconnaître que sa suppression aurait pour conséquence de créer un vide dans le texte. Ce procédé me paraît bizarre. Suchier nous dit même le contenu probable de ces vers „perdus": ils auraient raconté à peu près ce qui se trouve aux vers 1704—1728, et en outre on y aurait lu comment Gui est créé chevalier par Guillaume. Cependant l'existence de ce dernier épisode me semble encore moins sûre que le reste de cette laisse „perdue". En effet, dès le vers 1669, le poète nous avait rapporté ces paroles de Guillaume:

. . . . ben deis chevaler estre
Si fut tis pere e tis altres ancestre,

---

[1]) Voir *Chanson d'Antioche*, II, 716 et suiv.; VI, 199 et suiv., et cf. Bongar, p. 59. Il y aurait d'autres rapprochements à faire, par exemple entre la fuite de Guillaume, portant le corps de Guischard (vs. 1225) et Corbaran enlevant le corps de Brohadas, duquel il avait répondu au père du jeune homme (*Ch. d'Ant.*, VIII, 1078), et aussi entre Pierre l'Ermite frappant avec un bourdon ferré (VIII, 1135) et Rainouart. Mais ce n'est pas là mon sujet.

[2]) Rechnitz avait déjà parlé de cette „lacune" (p. 192, n. 1).

et si la solennité de la création du nouveau chevalier n'est pas mentionnée dans la suite, cela est tout à fait conforme à la façon elliptique de raconter qui caractérise l'art du poète de la *Chanson de Guillaume.*

En résumé, je suis d'avis que les études ultérieures sur la *Chanson de Guillaume* devront s'appuyer, non pas sur un des deux textes „critiques", mais sur le manuscrit tel qu'il a été imprimé par M. Baist.

Groningen. J. J. SALVERDA DE GRAVE.

LES NOUVEAUX FRAGMENTS POSTHUMES D'ANDRÉ CHÉNIER[1]).

I.

„La Révolution nous a enlevé un homme qui promettait un rare talent dans l'églogue: c'était M. André Chénier. Nous avons vu de lui un recueil d'idylles manuscrites, où l'on trouve des choses dignes de Théocrite. Cela explique le mot de cet infortuné jeune homme sur l'échafaud; il disait, en se frappant le front: *Mourir! j'avais quelque chose là!* C'était la Muse qui lui révélait son talent au moment de la mort".

La légende est quelquefois vraie autant et plus encore que les faits les mieux établis. Il en est ainsi de ce mot, attribué par Chateaubriand au poète des *Bucoliques*. Qu'*il eût quelque chose là*, la surprenante richesse de ses manuscrits nous l'a suffisamment montré. Nous devinons même, grâce à sa manière de travailler, ce qu'il aurait produit s'il avait vécu.

Nous savons, par ses propres aveux, qu'il quittait souvent pour des œuvres plus faciles la grave épopée de la science par laquelle il comptait vivre longtemps dans la mémoire des hommes. C'était tantôt une idylle qui le rendait oublieux de sa grande tâche et tantôt une élégie, à moins que ce ne fût quelque poésie patriotique — hymne, ode ou ïambe — où il exhalait son amour de la liberté et sa soif de la justice, son enthousiasme et, plus souvent, son indignation.

Bien des ouvrages étaient déjà sur le métier, et toujours de nouveaux sujets s'offraient à l'insatiable curiosité de l'ambitieux et mobile poète. Il recueillait des notes; il dressait des plans; il ébauchait des épopées immenses; il concevait des projets tellement vastes qu'ils auraient pu remplir une longue et laborieuse vie. Et quand ses amis lui reprochaient sa capricieuse mobilité, il leur répondait par une comparaison poétique, celle du fondeur de cloches:

. . . Vous avez vu sous la main d'un fondeur
Ensemble se former, diverses en grandeur,
Trente cloches d'airain, rivales du tonnerre?

Tant qu'elles n'auront pas reçu la belle forme rêvée, l'artiste les dérobe jalousement aux yeux des profanes. Mais un jour elles tinteront, grandes et petites, toutes ensemble. Eh bien, il en est de même de mes poésies:

---

[1]) André Chénier, *Œuvres Inédites* publiées par M. A. Lefranc d'après les Manuscrits originaux, Champion, Paris, 1914.

. . . de mes écrits en foule
Je prépare longtemps et la forme et le moule;
Puis, sur tous à la fois je fais couler l'airain:
Rien n'est fait aujourd'hui, tout sera fait demain.

Mais demain amenait pour lui avec la Révolution une mort prématurée et soudaine. A l'âge de trente et un ans il monta sur l'échafaud: „La tête roula, et ce qu'il *avait là* s'enfuit avec le sang" [1]).

Ainsi sa méthode de travail a eu des conséquences désastreuses pour ses œuvres qui nous surprennent par leur variété, mais, aussi, par leur caractère fragmentaire et dont les manuscrits nous sont parvenus dans un désordre qui doit faire le désespoir de ses éditeurs.

Même il avait gardé en portefeuille les poèmes déjà achevés. Confiant en son génie, il travailla sans se presser, les yeux fixés sur l'avenir. Ce ne serait pas lui qui s'élancerait dans la mêlée des auteurs contemporains à la conquête de la gloire immédiate et bruyante. La postérité aurait seule à se prononcer sur ses œuvres.

En effet si dès les commencements de la Révolution il ne s'était cru obligé de se faire le vigoureux champion des véritables vertus républicaines, de la liberté et de la justice, des lois et de l'ordre, rien n'aurait paru de son vivant. Les articles qu'il publia à partir de 1790 et dont le premier, son énergique *Avis au peuple français sur ses véritables ennemis* [2]), une véhémente diatribe contre „les brouillons faméliques," le fit aussitôt sortir de son obscurité, ainsi que les deux poèmes qu'il a fait imprimer lui-même, à savoir l'ode du *Jeu de Paume* et l'*Hymne sur l'Entrée triomphale des Suisses de Châteauvieux*, se rattachent tous à sa rapide carrière de journaliste révolutionnaire. Ces écrits de combat font connaître le citoyen que fut André Chénier; ils nous font estimer l'homme qui osa les écrire, les publier et les signer de son nom; ils nous mettent en présence d'un écrivain qui s'exprime avec force et concision dans une prose claire et simple; ils évoquent l'image d'un orateur plaidant éloquemment sa cause, qui était la cause de tous les bons citoyens, amis de l'ordre; ils nous annoncent de loin, par leur accent âpre, les cris immortels du prisonnier de Saint-Lazare, son geste de patriote indigné et désespéré, sa sainte colère; mais ils ne nous révèlent aucunement ni le gracieux poète des *Bucoliques* ni le savant auteur d'*Hermès*.

Ce ne fut que peu à peu et souvent presque fragment par fragment que les œuvres posthumes d'André Chénier ont vu le jour. La famille du poète s'était bornée à la publication de *la Jeune Captive* [3]) et à celle de *la Jeune Tarentine* [4]), lorsque Chateaubriand fixa plus généralement l'attention sur l'aimable auteur des *Bucoliques* [5]). Désormais on le put apprécier dans les fragments communiqués par Chateaubriand d'abord, puis aussi par Millevoye [6]),

1) A. de Vigny, *Stello*, Paris, Delagrave, p. 245.
2) *Œuvres en prose d'André Chénier*, nouvelle édition, par L. Becq de Fouquières, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1872.
3) Publiée dans la *Décade* du 20 nivose an III.
4) Publiée dans le *Mercure* du 1er germinal an IX.
5) *Génie du Christianisme*, 2e partie, t. III, ch. 6, à la note et aux *Eclaircissements*, note 15.
6) En 1814 Millevoye publia des fragments de l'*Aveugle* dans une note de ses *Elégies*. Cf. P. Ladoué, *la Vie et l'Œuvre de Millevoye*, Paris, Perrin, 1912, et particulièrement livre II, ch. II. M. Ladoué se demande si cette citation est vraiment de Millevoye. Il croit que „*par une pieuse supercherie*", Jean Dumas ou Charles Nodier, ses éditeurs, l'ont ajoutée à ses notes (p. 241).

le poète poitrinaire de *la Chute des Feuilles* qui le plagiait, et enfin par Fayolle dans ses *Mélanges inédits* [1]). Néanmoins il fallait attendre bien des années avant qu'on osât présenter au public un choix modeste de ses poésies. Ce fut seulement en 1819 que parut l'édition de Latouche [2]). Bien que Latouche ait pris avec le texte des libertés qu'un éditeur scrupuleux ne se permêttrait plus aujourd'hui, il a bien mérité des Œuvres d'André Chénier, puisqu'après tout c'est lui qui les a fait accepter en un temps où l'on avait le goût si timide que l'on s'effarait même des moindres hardiesses de langue et de style.

A partir de cette édition la gloire d'André Chénier n'a fait que grandir. Plus que personne Sainte-Beuve qui s'était fait le porte-parole des poètes du Cénacle dans son *Tableau de la poésie française du XVIe siècle*, y contribua par ses articles de critique habile et enthousiaste. Il ne tarda pas à l'acclamer avec Ronsard comme un précurseur de la nouvelle école poétique. Artistes consciencieux, différant à la fois de Racine et de Voltaire, amants de la nature champêtre, s'adonnant facilement à leur mélancolie voluptueuse et tendre, rénovateurs et réformateurs de la langue, du style et de la versification, ils méritaient l'approbation du critique romantique; ils n'en restaient pas moins des poètes lyriques classiques. S'ils se distinguent plus d'une fois des grands écrivains du siècle de Louis XIV, c'est que Ronsard est un initiateur qui, à l'aurore du classicisme, cherche encore sa voie, tandis que Chénier se révèle, — ainsi que Sainte-Beuve l'a avoué lui-même lorsqu'il était revenu de son erreur, — un classique de la décadence.

Tandis que les éditions se succédaient, toujours plus complètes, les éditeurs, au lieu de respecter le texte ou, s'il le fallait, de le corriger avec discrétion, l'altéraient au point de le défigurer plus d'une fois [3]). Alors plus que jamais le besoin d'une bonne édition critique se fit sentir. Ce fut le jeune et savant Becq de Fouquières, fin lettré et homme de goût, admirateur fervent d'André Chénier, qui y voua sa vie presque entière. Par son dévouement, ses dons de critique et sa vaste érudition, il a lié inséparablement son nom à celui du poète bienaimé. Mais il avait à lutter avec des obstacles insurmontables. S'il n'a pas réussi autant qu'il le désira, la faute en est moins à lui qu'à Gabriel de Chénier qui, préparant lui-même une édition des œuvres poétiques de son oncle, lui refusa obstinément l'accès des manuscrits.

L'édition de Gabriel de Chénier [4]), qui parut en 1874, était intégrale, mais trop confuse. Elle témoigna de tant d'inexpérience de la part de l'éditeur qu'elle ne put pas supplanter celle de Becq de Fouquières [5]), restée jusqu'à ce jour l'édition vraiment classique des Œuvres d'André Chénier.

---

[1]) *Mélanges littéraires composés de morceaux inédits de Diderot, de Caylus, de Thomas, de Rivarol, d'André Chénier, etc.* recueillis par M. Fayolle, Paris, Pouplin, 1816.

[2]) *Œuvres complètes d'André Chénier*, Paris, Beaudouin, 1819.

[3]) Ainsi dans *le Mendiant* on change:

L'étranger qui supplie est envoyé des Dieux,

traduction lumineuse d'une pensée d'Homère, en ce vers banalement classique, mais . . . à coupe régulière:

L'étranger suppliant vient de la part des dieux.

[4]) *Œuvres poétiques d'André de Chénier, avec une notice et des notes*, par Gabriel de Chénier; Paris, Lemerre, 1874, 3 vol.

[5]) *Poésies d'André Chénier, édition critique, étude sur la vie et les œuvres d'André Chénier, bibliographie des œuvres posthumes, aperçu sur les œuvres inédites, variantes, notes, commentaires et index*, par L. Becq de Fouquières, 2e édition revue et corrigée; Paris, Charpentier, 1872. La première édition datait de 1862.

Arrêtons-nous un moment à l'histoire des manuscrits du poète dont on enait alors de perdre une partie, celle qui en 1819 était devenue la propriété le Latouche. En 1851 celui-ci mourut, léguant sa maison de la Vallée-aux-Loups, sa riche bibliothèque et ses manuscrits à Mlle de Flaugergues. Pendant l'invasion allemande la nouvelle propriétaire avait dû fuir sa maison; à son etour elle la trouva pillée de fond en comble. Tous les livres avaient disparu, t avec les livres les précieux manuscrits. Toutes les recherches, faites par des dmirateurs du poète, sont restées infructueuses en sorte qu'il faut bien les egarder comme détruits. Cette perte, si regrettable qu'elle soit, l'est pourtant noins qu'on ne l'a prétendu quelquefois. Car très probablement les manuscrits disparus ne contenaient rien d'inédit.

Il n'en était pas de même de ceux dont Gabriel de Chénier disposait. Outre les poésies inédites, publiées en 1874, ce groupe comprenait de nombreux fragments d'ouvrages en prose dont on ne soupçonnait même pas l'existence. En 1892, à la mort de la veuve de Gabriel de Chénier, tous les manuscrits furent déposés à la Bibliothèque Nationale, mais à la condition qu'on ne les ouvrirait que sept ans plus tard. Il fallut donc remettre, encore une fois, la préparation de l'édition complète et à texte sûr des Œuvres d'André Chénier, que déjà Sainte-Beuve avait réclamée.

Mais après 1899 de nouvelles éditions, à la fois plus complètes et plus correctes, étaient à prévoir. On pouvait même s'attendre à de nouvelles révélations du génie d'André Chénier. Ce fut de Heredia lui-même, l'impeccable sonnettiste des *Trophées*, qui, poussé par l'ardent désir de rendre à son tour un pieux hommage au maître vénéré, consacra les dernières années de sa vie à la préparation d'une édition des Œuvres d'André Chénier. Malheureusement ce travail, entrepris avec tant de zèle et de dévouement, fut interrompu par la mort. Il en est seulement sorti une édition de luxe des *Bucoliques*, précédée d'une préface remarquable [1]).

Cette préface, qu'on pourra aussi trouver dans la *Revue des Deux-Mondes* du 1er novembre 1905, sera consultée utilement par tous ceux qui s'intéressent à l'art d'André Chénier. C'était avant tout sa composition et sa savante versification qui ont provoqué l'admiration de l'auteur des *Trophées*: il découvre l'artiste même dans sa ponctuation qui, „à la fois méticuleuse et sommaire", nous initie peut-être le mieux aux secrets de sa versification; elle nous indique quel art infini, quelle virtuosité de poète et d'artiste, quels tours d'adresse il y a déployés [2]).

Une édition critique des Œuvres d'André Chénier, qui promet de devenir très savante, est actuellement en cours de publication. L'éditeur, M. Paul Dimoff, en a publié seulement les deux premiers volumes dont l'un contient les *Bucoliques* et l'autre les *Poèmes*, les *Hymnes* et le *Théâtre*. Le troisième volume s'opposera en quelque sorte au second et réunira les poésies plutôt subjectives: les *Elégies*, les *Epîtres*, les *Iambes*, les *Satires* et les *Poésies diverses* [3]).

---

[1]) A. Chénier, *Bucoliques*; à la Maison du livre, Charles Meunier, 1906.

[2]) Heredia signale particulièrement à notre attention la description du combat des Centaures et des Lapithes dans le poème de l'*Aveugle* (v. 213–256). Cf. Mon article dans *De Gids* de juin 1913 (*„Bucoliques" van André Chénier*).

[3]) *Œuvres complètes d'André Chénier publiées d'après les Manuscrits* par M. Paul Dimoff; I *Bucoliques*; II *Poèmes, Hymnes, Théâtre*; Paris, Delagrave.

En attendant, M. Abel Lefranc, professeur au Collège de France, s'était hâté de publier dans quelques grandes revues toutes les œuvres restées inédites et d'en déterminer, succinctement, dans une série d'introductions, la portée philosophique et littéraire. C'est ainsi que les fragments qui constituent l'important *Essai sur les Causes et les Effets de la Perfection et de la Décadence des Lettres et des Arts* parurent dans la *Revue de Paris* du 15 octobre et du 1er novembre 1899, tandis qu'un autre ouvrage fragmentaire, intitulé *Apologie*, fut inséré dans la *Revue bleue* du 5 mai 1900. D'autres fragments encore, parmi lesquels des notes littéraires et philologiques et des ébauches d'ouvrages historiques présentant pour notre connaissance des idées du poète le plus grand intérêt, furent imprimés dans la *Revue d'Histoire littéraire de la France* (1901, p. 177 à 213) et dans la *Renaissance latine* (nos du 15 janvier et du 15 février 1903). Enfin tout récemment le savant éditeur a réuni en un seul volume, formant le tome III du recueil *les Lettres et les Idées depuis la Renaissance*, toutes ces *Œuvres Inédites d'André Chénier.*

Dans sa longue et substantielle introduction, M. Abel Lefranc ne loue pas moins en André Chénier le savant que le poète des *Trophées* n'avait loué en lui l'artiste. En concluant, il exprime son admiration pour l'universalité du poète qui n'est pas inférieure à celle de Goethe:

„Décidément, — écrit-il — aucun des domaines qui ont sollicité et exercé davantage l'activité des penseurs du XIXe siècle, ne lui est resté étranger. Histoire religieuse, origines chrétiennes, sens vrai de l'hellénisme, Byzance, Extrême-Orient, Amérique, doctrine de l'évolution, aspiration vers la justice, avenir de la science, critique littéraire et philologique, poésie biblique, poésies persane et chinoise, et, pour nous rapprocher du monde occidental, l'éphémère Ossian lui-même: tout a été entrevu par cette magnifique intelligence, en qui la France aurait pu trouver son Gœthe"[1]).

Si peut-être M. Lefranc exagère un peu les mérites de Chénier, il n'en est pas moins vrai que ce poète a eu la curiosité plus universelle, l'érudition plus vaste et le talent plus souple encore qu'on ne l'eût présumé. Ses nouveaux fragments révèlent encore d'autres côtés de son génie que ses œuvres poétiques. Il y montre une conception de la critique littéraire qui ne manque pas de nous frapper par son originalité. Par là surtout il est digne d'être pris pour le dernier des philosophes du XVIIIe siècle dont Montesquieu, son maître, avait été le premier. Ses nouveaux fragments posthumes méritent donc une étude attentive.

A suivre.

Cornjum (Frise). C. Kramer.

ÜBER DEN STIL DER ÞIÐREKSSAGA.

Polaks Mitteilung über die von einem Schüler Sievers durch Anwendung der Sievers-Rutzschen Methode auf die Þs gewonnenen Resultate veranlaßt mich, mit einigen Beobachtungen hervorzutreten, die ich bei längerer

---

1) *Préface*, XXXVII.

Beschäftigung mit diesem wichtigen Denkmale altdeutscher Dichtung vor und nach gesammelt hatte. Es war mir durch aufmerksame Lektüre der Saga allmählich zur Gewißheit geworden, daß der überlieferte Text nicht als ein Prosawerk im gewöhnlichen Sinne zu nehmen ist, sondern daß große Partien desselben, sowohl was sprachlichen Ausdruck, als was rhythmische Gliederung und Melodieführung betrifft, poetisch stilisiert sind. Daß nun eine in Sievers' Schule angestellte und mit ihrem verfeinerten Rüstzeug durchgeführte Untersuchung zu ähnlichen Schlüssen gelangt ist, war mir eine angenehme Überraschung und konnte mich in meiner Ansicht nur bestärken. Freilich verhehle ich mir nicht, daß ich, wenn die betreffende Arbeit — hoffen wir, bald — das Licht erblickt, ihr voraussichtlich, gleich vielen Fachgenossen, wenig werde abgewinnen können. Wie Polak oben (S. 161) angedeutet, kommt es ja bei der Handhabung jener Methode nicht auf die gewöhnlichen Erfordernisse zum Philologen: Kenntnisse, Scharfsinn, Phantasie, Kombinationsgabe usw., an, sondern auf eine ganz besondere persönliche Begabung, die dazu noch sachverständiger Anleitung und Ausbildung bedarf. Leider scheint mir eine solche Anlage von der Natur versagt zu sein, da es mir trotz ernster Bemühung nicht gelungen ist, Verständnis für die Sievers-Rutzsche Lehre zu gewinnen. Nun könnte man sich ja mit dem Spruche: *solamen miseris etc.* trösten, aber es ist doch für Unsereins eine fatale Sache, daß man sich außer Stande fühlt, oder meinetwegen für unfähig erklärt wird, die Richtigkeit von Behauptungen zu prüfen, aus denen unter Umständen die weitgehendsten Folgerungen gezogen werden. Denn letztern gegenüber muß man doch schließlich Stellung nehmen, wobei denn nichts übrig bleibt, als von alledem dasjenige zu akzeptieren, was Einem auch sonst einleuchtet, und das Übrige abzulehnen oder auf sich beruhen zu lassen. Was soll man z. B. zu Romains Zerstückelung der Dietmar von Aist zugeschriebenen Liederreihe (*Beiträge* XXXVII), sagen, wobei von diesem Dichter kaum mehr übrig bleibt, als der Name — was zu Pogatschers Sektion des *König Rother*, was vollends zu der von Polak mehrfach erwähnten Schallanalyse des *Hildebrandsliedes* durch Saran? Anzuerkennen ist ja in den genannten Arbeiten die gewaltige Energie des Anfassens, die tiefbohrende Gründlichkeit, die zähe Durchführung der einmal festgestellten Methode bis in ihre äußersten Konsequenzen, aber man fragt sich doch schließlich, ob nicht mit den Bauch-Brust- und Rückenmuskel-Exerzitien Sarans unter Beihülfe und Aufsicht von Frau Rutz die Grenze philologischer und überhaupt wissenschaftlicher Forschung überschritten ist? Mir scheint, daß Sarans ernste Arbeit jener Experimente nicht bedurft hätte: was sie Wertvolles zutage gefördert hat, hätte sich auch ohne Zuhülfenahme leiblicher Gymnastik gewinnen lassen. So z. B. die Erkenntnis, daß die seltsame Mischsprache des überlieferten Textes dem Dichter zur Last falle. Sarans Erklärung, daß ein bairischer Dichter, nach Norddeutschland verschlagen, versucht habe, sich die ihm fremde, niederdeutsche Sprachform und Verstechnik anzueignen, dürfte wohl das Richtige treffen[1]).

---

[1]) Sie gibt zugleich einen fruchtbaren Gesichtspunkt ab für ähnliche Fälle, z. B. für Veldeke, bei dem ja alle Versuche, einen dialektreinen, echten Text herzustellen, wie von Kraus selbst eingestehen muß, gescheitert sind.

Um nun aber wieder auf die Þs[1]) zurückzukommen, so scheint aus Polaks Mitteilung zunächst soviel hervorzugehen, daß die Schallanalyse *für die ganze Saga durchgehends* poetische Fassung festgestellt hat. Diesem Ergebnis könnte ich freilich nicht zustimmen. Der überlieferte Text der þs, die man als eine Art Roman- oder Novellenchronik bezeichnen kann, ist meiner Ansicht nach teils prosaisch, teils poetisch-rhythmisch. Zu den prosaischen Stücken gehören größtenteils die pseudohistorischen Berichte, Genealogien, Beschreibungen, vielfach auch Kriegszüge, welche die poetischen Erzählungen einleiten oder umrahmen, sowie zahlreiche in letztere eingestreute Bemerkungen und Hinweise, die wohl meist späteren Redaktoren oder Schreibern entstammen. Der Stil dieser Stücke hat etwas Stereotypes: es kehren immer die nämlichen Wendungen wieder, was freilich durch die Ähnlichkeit der Situationen bedingt wird. Ein Land heißt so und so, der Fürst wird genannt und in feststehenden Hyperbeln beschrieben, desgleichen seine Gattin, Kinder – es folgen Botschaften, Unterhandlungen, Reisen, Kriegszüge, Schlachten und Belagerungen, daneben Ausfahrten junger Helden, Abenteuer und Kämpfe (siehe darüber Friese S. 34—51). Wiederholt wird man in diesen Stücken durch gewisse formelhafte Ausdrücke, z. B. Eingangsformeln, Begrüßungen, Briefsendungen, Botschaften u. dgl. (Friese S. 51—62) an den Stil lateinischer Chroniken erinnert, wie denn auch Haupt zahlreiche Berührungen zwischen der Saga und Helmolts *Cronica Slavorum* nachgewiesen hat. Durchgehende kunstmäßig rhythmische Gliederung ist in solchen Teilen, soweit meine Beobachtung geht, nicht zu spüren, wenn auch manchmal beim mechanischen Lesen eine eintönige Satzmelodie herauskommt, die, wie mir scheint, mit einem cursusartigen rhythmischen Ablauf der Perioden zusammenhängt. Ich greife aus der Vilcinasaga V[2] c. 46 heraus[2]):

En Roðolfr enn goði riddari hellt niósn a skóginum ‿ × ‿ × ×
Nu er Roðolfr verðr várr þessa tíðenda ‿ × × ‿ × × Tardus
þa hevir Roðolfr gort mikinn skáda a hérinum ‿ × × ‿ × × T.
ok er hans ofrefli mikit við at éiga ‿ × ‿ ×
þa riðr hann brott ok aptr a skoginn ‿ × ‿ ×
ok hefir hann hálldit þeim állum ‿ × × ‿ × Planus
Nu riðr Roðolfr aptr . . . ok sagði honum álla sina férð ‿ × × × ‿ Pl. kat.
ok lezt þetta sama skyldu láuna honum vél ‿ × × × ‿ Pl. kat.
Eptir þat ferr Attila konungr héim i Súsa ‿ × ‿ ×

---

[1]) Auf die folgenden Werke über die þs wird Bezug genommen:
G. Storm, *Sagenkredsene om Karl den Store og Didrik af Bern*. Kristiania, 1874.
H. Bertelsen, *Om Didrik af Berns sagas oprindelige skikkelse, omarbejdelse og håndskrifter* København, 1902..
R. C. Boer, *Die Sagen von Ermanarich und Dietrich von Bern*, Halle 1910.
W. Haupt, *Zur niederdeutschen Dietrichsage*, Berlin 1914.
H. Friese, *Thidrekssaga und Dietrichsepos*, Berlin 1914.
Die letztere Arbeit befaßt sich in ihrem ersten Teil speziell mit dem Stil der Saga, und wird daher im Folgenden ausführlicher besprochen. Jede Stiluntersuchung der Þs hat aber an erster Stelle Rücksicht zu nehmen auf die vortrefflichen Aufsätze von Edzardi, *Germania* XXIII, XXV sowie auf das van Raßmann und Boer gesammelte Material zur Niflungasaga.

[2]) Aus praktischen Gründen wird hier, wo es ja auf diplomatische Treue nicht ankommt, nach Ungers Ausgabe zitiert. Jedoch ist überall, wo es nötig war, die Ausgabe Bertelsens und die schwedische Saga verglichen.

en Osantrix konungr heim aptr i sitt ríki — × × — × Pl.
ok skiliaz at sua búnu ‿ × × × ‿ × Pl.

Bekanntlich sind die Hauptformen des Cursus:

Planus: ‿ × × ‿ ×
Tardus: ‿ × × ‿ × ×
Velox ‿ × × ‿ × ‿ ×

Erweiterungen um eine Senkung kommen vor:
‿ × × × ‿ ×.

Wir haben also in diesem kurzen Kap. drei Planus-und zwei Tardus-, außerdem zwei katalektische Planus-Schlüsse. Das kann wohl kein Zufall sein zumal da auch noch vier trochaïsch-daktylische Schlüsse vorkommen, die den rhythmischen Charakter des Ganzen mit bestimmen. In einem Falle erstreckt sich die Rhythmisierung auf den ganzen Satz: *Eptir pát ferr Áttila kónungr héim i Súsa.*

Vergleichen wir nun ein längeres Stück aus M[1]: c. 134—135, von welchen ersteres, ebenso wie c. 46, entschieden prosaischen Charakter zeigt.

Die rhythmische Analyse ergibt folgendes Resultat:

Planus.		Tardus.	
c. 134	*Vílcinalándi* (*passim*)	c. 134	*láerðir til frékunnar.*
	ófrelsi at búa		*fára i hérforena*
	mála at háva		
	fé eða vístir		
	állum at vánum		Planus kat.
	ófrið at skípta	c. 134	*déyia sem hann vár*
	ríkit firir hánom		*míkil ok stór*
	hóvino gégndi		(*heim*)*quámuna háns*
	hánom hinn mésti	c. 135	*sáettaz við hánn*
	lándino bróttu		*kónongs i Bœrn*
c. 135	*sáettaz eða éigi*		*állir umfrám*
	vínattu héitið		*líðveizlu háns*
	réynda at ráustleic		*fágnar þeim vél*
	úndan at hálda		
	héim til sins ríkis		
	Átila kónungs		

Dazu kommen noch zehn trochäisch-dakt. Schlüsse, unter welchen einige durchweg rhythmische Sätze, wie c. 134 *œ var þar svúltr oc séyra.* Der Anfang van c. 135: *Um Átila kónung er nú at rœða* ließe eine poetische Quelle vermuten. Es könnte aber auch Chronikstil sein: *De Áttila rége núnc est dicéndum,* und erinnert lebhaft an den Anfang des sehr alten sogenannten *Faroliedes: De Chlotário est cánere rége Francórum.* Freilich hat dieses Kap. auch sonst kurze rhythmische Sätze, die auf Versen beruhen könnten:

Ok þa er konongr verðr viss . . .
þa sendr hann bref sin ok innsigli
til Þiðriks konongs i Bœrn,
at hann scal coma (*til hans*) *i Hunaland*
með alla sina hina beztu drengi usw.

Die Masse von Planus-Schlüssen in diesen zwei Kapiteln könnte stutzig machen. Man wird sich fragen, ob das nicht am Sprachmaterial liegt, das von selbst zu solchen Schlüssen führe, z. B. durch die häufigen Konstruktionen mit *at*. Dann müßten sich aber diese Rhythmen in allen Prosastücken mehr oder weniger häufig nachweisen lassen. Das ist jedoch keineswegs der Fall: das Vorkommen des Planus-Schlusses und überhaupt des Cursus ist auf ganz bestimmte Kap. der þs beschränkt, und in der *Karlamagnussaga* habe ich ihn fast gar nicht gefunden, von nordischen Originalen, wie *Heimskringla*, zu geschweigen. Von Zufall kann hier also keine Rede sein. Es würde sich verlohnen, die ganze þs, soweit sie wirklich prosaisch ist, daraufhin zu untersuchen.

Finnur Jónsson äußert sich in *Den oldnorske og oldislandske Litteraturs Historie* über den Stil der Þs folgendermaßen:

II, 861: Stilen baerer helt i gennem praeg af de naevnte sagaers og slutter sig vistnok også temlig nöje til de mundtlig horte sagn og sange. Skönt den på mange punkter minder om den isl. sagastil, er den dog vidt forskellig derfra, ved ordstilling, ved brugen af assonanzer og adjektiver, ved den sterke brug af det ubest. einn, *ved en vis blomstrende retorik og på sine steder svulst. Derimod er der forbavsende lidt af fremmedord og langt mindre end i de (norske) riddersagaer. I øvrigt er sprogen uden betydning for spörgsmålet om sagaforfatterens hjemsted. Der er intet specifikt norsk eller islandsk hverken i sproglige udtryk eller i hentydning til kulturelementer.*

862: Hvad fremstillingen ellers angår, kan den i det hele siges at vaere livlig og regt underholdende; at det var forf.s hensigt, i det mindste hans bihensigt, at skrive en underholdningsbog, ser jeg ingen grund til at naegte. Hvad der i det hele karakteriserer hans fremstilling, er den allevegne fremtraedende svaelgen i beskrivelser – af personerne, af kampe og drabelige hug. Heri er forf. ganske utraettelig, og i den grad, at hvor der, som her, er tale om så mange slagscener, er han nødt til at gentage, både hvorledes kampen foregår og de anvendte ord. Det er meget naerved, at han bliver stereotyp, og dog er der en afveksling tilstede, der bevirker, at man dog ikke bliver så traet deraf, som vaenteligt kunde vaere.

Das Urteil eines so ausgezeichneten Kenners des Sagastils wie F. Jónsson, ist gewiß interessant. Auch er erblickt in der Þs ein lebhaft und geschickt geschriebenes Unterhaltungsbuch, er betont das Stereotype der Erzählung neben der Gewandtheit der Variationen, und erkennt den ziemlich engen Anschluß an die ‚mündlich gehörten' (!)' Sagen und Lieder. Indem er also den Stil der Þs als einheitlich betrachtet, scheint er den poetischen Ausdruck vieler Stellen als *blomstrende retorik* und stellenweise als *svulst* zu empfinden; von ihren rhythmischen Eigenschaften ist nicht die Rede.

Dagegen möchte ich von vornherein betonen, daß für mich der Stil der Þs nicht einheitlich ist: die oben als poetisch bezeichneten Teile heben sich durch lyrischen Schwung, sowie besonders durch deutliche rhythmische Bewegung und Gliederung von der Umrahmung ab [1]). Sie geben offenbar, wie ich zu zeigen hoffe, die von dem Verfasser benutzten Liedertexte getreu wieder. Bevor wir aber an die Untersuchung dieses Sachverhalts herantreten,

[1]) Auch Edzardi hat (Germ. XXV, 66) diese Bemerkung gemacht, und führt eine Reihe von charakteristischen Beispielen an. Den Rhythmus allerdings erwähnt auch er nicht.

wird es sich empfehlen, die prinzipielle Frage nach der Entstehung der Þs und ihrem Verhältnis zu den deutschen Quellen aufs neue zu erörtern. Dazu bietet eine notwendige Auseinandersetzung mit Frieses *Thidrekssaga und Dietrichsepos* willkommnen Anlaß. Als seine Aufgabe bezeichnet nämlich Fr. (S. 2); *das Verhältnis zwischen der Þs und den oberdeutschen Dichtungen . . . zu prüfen*, und als seine Methode: *daß wir zunächst aus der Saga selbst den Stil des Verfassers zu bestimmen suchen. Auf der Grundlage dieser Stiluntersuchung, die uns lehrt an welchen Stellen wir dem nordischen Bearbeiter Selbständigkeit zutrauen dürfen, treten wir dann an die Vergleichung mit den mhd. Epen heran.* Es fällt sofort auf, daß durch dieses Verfahren bei der Bestimmung des Stilcharakters der Saga ihre unmittelbare Quelle, die ndd. Spielmannspoesie, einfach ausgeschaltet wird. Sie bleibt auch im weitern Verlauf der Untersuchung so gut wie unberücksichtigt; kaum daß dann und wann einmal auf ihre Existenz hingedeutet wird. Es wird also von vornherein als bewiesen oder selbstredend angenommen, daß die Stileigentümlichkeiten der Þs, sowie die Anordnung und Verknüpfung der verschiedenen Erzählungsstoffe, die Chronologie, Genealogie und Motivierung dem Sagaschreiber angehören. Nun müssen wir aber doch mit Hinblick auf den Liederreichtum, den uns die Þs offenbart, annehmen, daß es in Norddeutschland eine blühende Spielmannskunst mit festen Traditionen gegeben hat, eine Art ‚Schule', aus welcher die zyklische Dietrichspoesie hervorging, wie die Gestes de Charlemagne, de Guillaume u. s. w. aus den Kreisen der fr. jongleurs. Es liegt aber in der Natur solcher zyklischen, derselben Tradition entstammenden, Lieder, daß sie ähnlichen Stilcharakter zeigen, sich auch inhaltlich aneinander anschließen, indem das eine das andere voraussetzt oder einleitet, sodaß die chronologische Anordnung, die genealogische Verknüpfung großenteils von selbst gegeben ist. Wenn also ursprünglich selbständige Liederstoffe in der Þs. mit Dietrich als Hauptfigur des Cyklus verknüpft sind, warum soll diese Verknüpfung nicht schon in der Vorlage des Ss. zu Stande gekommen sein? Fr. weist u. a. (S. 11) auf die Werbungssagen Osantrix-Oda und Attila-Erka, und bemerkt dazu: *Osantrix, der Hauptgegner der Wilzen* (Hunen?) *ist Erkas Vater.* Aber das ist doch ohne Zweifel keine Erfindung des Ss., sondern stammt aus dem ndd. Liede, wie schon die Biterolfstelle 1962 beweist (Sieh dazu Haupt S. 162). So weist auch die gleiche Motivierung der Ausfahrten Heimes, Witeges und Dietleibs (S. 11) nicht auf eine Schablone des Ss., sondern auf ein von ihm treulich wiedergegebenes Motiv der ndd. Epik. Daß vollends die prächtige Gastmahlszene, wo der junge Dietrich im Hochgefühl seiner Macht die stolzen Worte spricht, die den großen Zug nach Bertangaland einleiten, aus dichterischer Quelle fließt, muß auch Fr. (S. 13) als wahrscheinlich zugeben, aber warum wird sie denn hier unter den Zeugnissen für die Tätigkeit des Ss. aufgeführt? Wenn wir annehmen sollen, daß der Ss. die ihm bekannten ndd. Lieder für seine Zwecke umgedichtet hat, so genügt dazu nicht eine einfache petitio principii. Zuzugeben ist allerdings jeweilen die Möglichkeit, daß er hie und da, zumal in den Prosateilen, äußerliche Verzahnungen anbringt, Bemerkungen einschaltet, um Widersprüche auszugleichen oder Seltsamkeiten zu motivieren,

so z. B. die Versöhnung Heimes mit Dietrich (S. 12) *ok sættiz nu við Þiðrik* usw., oder die Erklärung von Dietrichs Zaudern im Kampf mit Ecke (S. 13) oder von seiner Unbeweibtheit (S. 14). Durch solche Einschübe, wie zahlreich und umfänglich auch, wird aber die Liedfabel nicht berührt. Ein Gleiches gilt von den vielen ‚Hinüberweisungen' vor- und rückwärts, aus einer Erzählung in die andere, die Fr. S. 17—24 zusammengestellt hat. Manches davon mag den Sagaschreibern oder Interpolatoren angehören, aber auch hier geht Fr. in seinem Bestreben, den Anteil des Ss. möglichst zu vergrößern, viel zu weit. Die S. 23—24 aufgeführten Züge z. B. gehen ganz gewiß auf poetische Quellen zurück. Fr. gibt selbst zu, daß die Bemerkung Rüdegers (e. 370, z. 10 v. u.): *oc hann* (*Nauðungr*) *fecc stor hogg undir Mimungs eggiom af enum sterka Viðga, aðr hann fell* durch das NL. 1637—38 als quellenmäßig erwiesen wird. Trotzdem führt er den Fall an, denn . . . *die zyklische Tendenz, die hier schon in der Quelle ihren Ausdruck fand, ist so sehr im Sinne des Ss., daß er diesen Hinweis, wäre er nicht schon dagewesen, vielleicht selbst hinzugefügt hätte* (S. 23). So wird ein schlagender Beweis für die Quellenechtheit solcher ‚Hinüberweisungen' in adversam partem benutzt! Die stärkste Probe seiner Befangenheit gibt Fr. S. 24, wo er versucht, die wundervolle Szene des Wiedersehens von Dietrich und Heime, deren ganzer poetischer Reiz eben in jenen Rückerinnerungen des alten Heldenkönigs an die *neiges d'antan* seiner Jugend beruht, wenigstens zum Teil auf Rechnung des Ss. zu setzen: *Aber daran brauchen wir wohl nicht zu zweifeln, daß unser Ss., auf dessen Rechnung wir im Laufe dieser Untersuchung so manche nicht ungeschickte Zutat setzen durften, den Rahmen dieser Wiederholung selbständig ausgefüllt hat*!

Auf festerem Boden steht Fr., wo er den Einfluß nordischer Anschauungen und Lebensformen auf die Ausgestaltung der Saga darlegt; es versteht sich von selbst, daß dabei eine Anpassung an das nordische Milieu, eine Einkleidung in nordisches Kostüm stattfinden mußte. Indeß ist auch hier nicht alles einwandfrei. Zu den nordischen Eigenheiten zählt Fr. die Aufmerksamkeit auf Wetter, Wind und Himmelsgegend — wohl mit Recht, wenngleich dieser Zug auch den deutschen Anwohnern der Nordsee nicht fremd gewesen sein wird. Aber für die *poetischen* Stellen, die der Verf. S. 27—28 anführt, kommt dieser Gesichtspunkt nicht in Betracht. Bei der Fahrt der Nibelungen zu Attila und der Ankunft in Susa ist die Erwähnung des Wetters ein notwendiger Bestandteil der Erzählung, und die drei schönen Stellen, die Fr. (und vor ihm Edzardi) herausgehoben hat, sind offenbar alte an den Balladenton erinnernde Liederanfänge, die natürlich ebenfalls der ndd. poetischen Quelle entstammen. Es wäre ein Leichtes, den Eingang von c. 10 z. 6:

Nu er miðr dagr ok skinn sol a alla glerglugga
ok berr nu liomann um alla hallina usw.

in ndd. Verse zu übertragen, etwa:

It is middendag unde der sunnen skin
Luchtet to allen vensteren in,
unde spelet alomme in dem sale[1])

[1]) Sollte der wunderliche Zusatz: *ok þar (A) allzkonar leikar* usw. etwa auf einem Mißverständnis von *spelen* beruhen?

Man beachte auch den rhythmischen Eingang c. 281:

Nu er véstan véðr ok súnnàn ok fágrt skín ok héit

ebenso Kriemhilts Worte c. 372:

Nu er þétta eð grǣna súmar fágrt

die so, wie sie da sind, ein Minnelied eröffnen könnten:

Nu is die grone somer komen klar

Daß diese hübschen Züge der Phantasie des Ss. entsprungen sein sollten, glaubt auch Fr. nicht, aber warum stehen sie denn hier unter dem Titel *Übertragung auf nordische Zustände?*

Was ferner das bäuerliche Element in der þs (s. 29) betrifft, so wäre zu bedenken, daß auch in Norddeutschland, besonders gerade in Westfalen (*Susat ok Munsterborg*) von Alters her ein freier stolzer Bauernstand, eine Art erblicher Bauernadel, auf eigenen Hufen saß.

Ein eigentümlicher Zug der þs sind die ausführlichen Beschreibungen der Helden und ihrer Wappen. In der mhd. Epik kommt derartiges m.W. nicht vor. Dennoch muß der Ss. diese Dinge in seinen ndd. Quellen gefunden haben, denn dem Norden war diese Liebhaberei für das Wappenwesen jedenfalls fremd. Fr. macht hierüber (S. 35) folgende Bemerkung: *In dem mhd. Trojanerkrieg des Herbort von Fritzlar findet sich eine Form der direkten Charakteristik* (*z. B.* 489), *die im letzten Grunde auf byzantinische Romantechnik zurückgeht* usw. Das ist nicht recht klar: Vers 489 gehört zu einer ausführlichen Beschreibung der schönen Kleider, die die Argonauten anlegen, und hat mit direkter Charakteristik nichts zu schaffen; die Personenbeschreibungen fangen mit V. 2889[1]) an. Sodann hätte man hier doch, anstatt der byzantinischen Romane, einen Hinweis auf Herborts unmittelbare Quelle, den *Roman de Troie* von Benoît de Ste Maure (um 1165) erwartet: dort finden sich ja V. 5073 fgg. (éd. Constans) die berühmten *Portraits des héros et des héroïnes de la guerre de Troie*[2]), die Herbort frei kopiert hat. Ich halte es für wahrscheinlich, daß der (mittelfränkische?) Verfasser der großen Gemäldegallerie (c. 172–188) durch den Erfolg der Benoîtschen Portraits zu einer Nachahmung angeregt wurde; er ist dann selbständig auf die Idee gekommen, diese Porträts mit Wappenschilderungen zu kombinieren, wie er sie in c. 200 vorfand. Dort gehörten sie freilich zur Erzählung; hier wurden sie ein ziemlich müßiges Paradestück. Sollten bei dieser Kombination nicht Bilder der Art, wie sie die großen Liederhandschriften bieten, eine Rolle gespielt haben?

Für das in den folgenden Abschnitten (S. 41–62) zusammengestellte Material zur Stiltechnik der þs, wie auch für die zahlreichen Parallelen des II. Kapitels, schuldet Fr. seinem Vorgänger Edzardi mehr Dank, als aus der kritischen Bemerkung S. 64 hervorleuchtet. Daß Edzardi die Bedeutung der *Szene*, der *Situation* für die litterarische Kritik verkannt hätte, läßt sich nicht behaupten, jedenfalls aber hat er mit staunenswertem Fleiß ein so massenhaftes Material zur Kritik des Stils der þs. und ihres Verhältnisses zur deutschen Dichtung gesammelt und verarbeitet, daß es trotz seiner bescheidenen

---

1) Ist 489 vielleicht Druckfehler für 2889?
2) Diese gehen freilich ihrerseits auf Dares zurück.

Bemerkung, es sei nur provisorisch und unvollständig, für die Nachlese, wie ich mich überzeugt habe, nur sehr wenig übrig läßt.

Auf den Inhalt des Kap. II können wir hier, wo es sich um den Stil der þs handelt, nicht weiter eingehen. Nur dies wäre zu bemerken, daß aus den zahlreichen Parallelstellen, die Fr., um das Verhältnis der Saga zu den mhd. Liedern zu illustrieren, SS. 117, 127, 146 fgg. (nach Edzardi) anführt, deutlich die große Treue hervorgeht, mit welcher die Þs ihre poetischen Quellen wiedergibt. Sogar die ndd. Reime sind manchmal in dem nordischen Text bewahrt, oder doch leicht daraus herzustellen; so z. B.

S. 79. *En þat sverð var* ***stolit*** *ok* ***leynt*** *lengi, en þat gerði Alfrikr* ***dvergr****, hinn mikli stelari, hann kom i þat* ***berg*** . . .

Die Reime waren natürlich: *gestolen: verholen*; *dwerg : berg*, wie mhd. *verholn* : *verstoln*; *berc* : *getwerc*.

S. 80. Þegar er ***dagr*** *kǫmr, þa vil ek, at hvarr okkar taki þat af annars hendi sem fa* ***ma***. Es reimte *dag* : *mag*, mhd. *tac* : *mac*.

Nu brénn ok glóar svá mitt hiárta sem þetta gúll glóar i mínom sióð.

Die von Fr. dazu angeführte Parallele hat den Reim *tut* : *glut*, also etwa:

Min herte nu so brennet unde gloit,
Also dat golt in minem gordel dot.

S. 82. *sva er sagt, at engi maðr hafi vitat* ***aðr ne siðan*** *drengilegra tveggia manna* ***vig***. — Reim: *e noch sit* : *strit*.

In: *lata ma ek lif mitt her* usw, waren die Reimworte offenbar *lif* : *wif*, wie auch aus den Parallelen S. 83 oben erhellt.

Trotz alledem schließt Fr. S. 156 so: *Eine Handschrift, in der eine deutsche Dichtung aufgezeichnet stand, hat der Nordländer sicherlich überhaupt nicht benutzt. Vielmehr wird er aus mündlicher Überlieferung geschöpft haben: seine Gewährsmanner erzählten ihm den Inhalt von deutschen, wahrscheinlich ndd. Epen, vielleicht auch Liedern nach.*

Die Komposition der þs und das Verhältnis der Saga zu ihren Quellen ist eins der schwierigsten und verwickeltsten Probleme der ma. Litteraturgeschichte. Unter den Forschern, die sich um die Lösung dieser Fragen bemüht haben, nimmt unser Landsmann R. C. Boer eine hervorragende Stellung ein. Das Ergebnis seiner langjährigen tiefeindringenden Beschäftigung mit der þs ist in dem anfangs genannten Buche zusammengefaßt, über welches ich seiner Zeit (*Museum*, XVIII, 11—12) berichtet habe. Für uns kommt besonders Kap. XI. S. 308 fgg. in Betracht. Die älteste Redaktion der þs ist nach diesem eine nordische Bearbeitung schriftlicher Aufzeichnungen niedersächsischer Spielleute, in welchen die Einzellieder schon chronologisch geordnet und durch Prosastücke verbunden waren. Sie ist uns im ersten Teil der Membranhs. (deren Anfang fehlt) überliefert, d. h. von c. 21 bis c. 190, wo der erste Hauptschreiber M^1 von dem zweiten M^2 abgelöst wird. Letzterer benutzte eine modernere und breitere Fassung des alten Textes, die aus einer Umarbeitung hervorgegangen und in der Folge noch durch Aufnahme neuer Stücke angewachsen war. Jene Umarbeitung war so zu Stande gekommen, daß ihr Verfasser außer dem alten Texte, der, wie gesagt, auf niedersächsischen Quellen beruhte, noch über jüngere, ausführ-

lichere (rheinfränkische?) Bearbeitungen derselben Stoffe verfügte, welche er mit dem alten Bestande zusammenarbeitete. Wir hätten also in M^2, abgesehen von den jüngeren Einschüben, einen kontaminierten Text. In einigen Fällen aber ist aus bestimmten Gründen die Verschmelzung unterblieben, und wurden beide Fassungen, die ältere und die jüngere, jede für sich aufgenommen. Infolgedessen stehen z. B. in der Mbhs. zwei verschiedene Redaktionen der Vilkinasage: V^1 und V^2. Danach bestände also zwischen dem Handschriftenverhältnis und der Komposition der þs ein innerer Zusammenhang. Was nun das Verhältnis der Hss. betrifft, ist Boers' Auffassung wohl ziemlich allgemein akzeptiert worden: die Korrektur, welche Bertelsen l. c. angebracht hat, ist wenig überzeugend (sieh u. a. Mogk *Grundriß*[2] S. 862) und scheint auch in der Einleitung seiner Ausgabe (XLVII—LIV) von ihm selbst nicht aufrechterhalten zu werden. Dagegen ist die oben ganz kurz skizzierte Theorie von der Entstehung der Saga besonders von der deutschen Kritik vielfach angezweifelt – freilich nie ernstlich widerlegt worden[1]). Daß z. B. der überlieferte Text der Niflungasaga nicht einheitlich ist, wird wohl ziemlich allgemein zugegeben, daß er aber durchgängig aus zwei Paralleltexten komponiert sei, wie Boer schon im I. Bande seiner *Untersuchungen* dargelegt hatte, wurde trotz der dort beigebrachten massenhaften Belege abgelehnt. Natürlich fand die Ausdehnung dieses Nachweises auf weitere Partien der Þs noch weniger Glauben. Es handelt sich freilich hier noch um etwas mehr als Textkritik, nämlich um die Bedeutung der Þs für die Geschichte der deutschen Heldendichtung des Mittelalters. Diese prinzipielle Frage ist besonders von Heusler und seiner Schule, zu welcher auch Friese gehört, hervorgekehrt worden. Es scheint ein Lieblingsgedanke Heuslers zu sein, daß die þs kein treues Bild altdeutscher Heldendichtung geben könne, weil der Sagaschreiber ihr *volksfremd* gegenüberstand, *den germanischen Heroenstoffen nicht wahlverwandt*[2]), und nicht fähig war, deutsches Wesen, wie es sich in den Dietrichsepen ausspreche, deutsche Gefühlsinnigkeit und Treue, deutschen Idealismus usw. aufzufassen und wiederzugeben. Er habe also die ihm überlieferten Stoffe dem nordischen Volkscharakter gemäß umgemodelt. Im Zusammenhang damit steht offenbar die auch von Fr. ausgesprochene Meinung, der Ss. habe sich von deutschen Männern *den Inhalt* ihrer Lieder erzählen lassen, und aus diesen mündlichen Mitteilungen seinen Geschichtsroman aufgebaut. Sehr deutlich klingt in dem Schlußkapitel Frieses über das Charakterbild Dietrichs in den deutschen Epen und in der Þs jener Gedanke Heuslers wieder. Der Dietrich dieser Epen ist die Verkörperung deutschen Heldentums; S. 168: *diese Gemütstiefe, dieses religiöse Empfinden, dieses lyrisch überquellende Gefühl, dieser Ernst der Weltauffassung haben sich von den ältesten Zeiten an bis auf den heutigen Tag als spezifisch deutsche Eigenschaften erwiesen.* Ferner S. 174: *Der Nordländer hat die Persönlichkeit Dietrichs nicht verstanden.* Und zum

---

[1]) So meint ein ‚Kritiker', die þs könne ja nicht aus zwei verschiedenen Fassungen kombiniert sein, weil der Prologus erkläre: *þo at þu takir einn mann or hverri borg um allt Saxland, þa munu þessa sogu allir a eina leið segia!*

[2]) *D. Literaturz.*, 1910, S. 3108 fg.

Schluß S. 184: *Wer sich einmal in die Seelentiefe des deutschen Dietrich eingelebt hat, dem kann der Held der Þs bei allen ihren Vorzügen nur noch wenig bieten. Und so ist das ehrliche, wackre Bemühen des Nordländers, fruchtbar in vielen Beziehungen, im letzten Grunde daran gescheitert, daß er ein Ausländer war und die Stoffe aus zweiter Hand bekam.* In diesen Worten tritt die Subjektivität des Urteils, die sich jeder wissenschaftlichen Diskussion entzieht, und der Zirkelgang der Beweisführung offen zu Tage. Daß der Ss. die deutschen Originale, in denen sich jene unergründliche Gemütstiefe usw. aussprach, nicht kannte, ist ja eben eine unbewiesene Voraussetzung! Wiederholt taucht freilich im Laufe der Abhandlung der schüchterne Gedanke auf, dies und das könne doch wohl auf Rechnung der deutschen Quellen zu setzen sein, dann aber geht die Beweisführung weiter, als sei der Einwand gegenstandslos. Wenn aber die Dietrichpoesie der Saga in mancher Hinsicht einen andern Charakter zeigt, als die mhd. Epik, wenn sie einen etwas bäuerlichen, spießbürgerlichen Eindruck macht, meinetwegen auch weniger Zartheit, Innigkeit, Gemütstiefe, Religiösität, Idealismus und wer weiß was sonst noch verrät, so erfordert doch eine gesunde Methode, das alles nicht ohne weiteres dem armen Nordländer in die Schuhe zu schieben, sondern sich erst zu fragen, ob diese Züge nicht aus dem norddeutschen, speziell dem niedersächsischen Volkscharakter zu erklären sind. Daß diese Frage zu bejahen wäre, ist zweifellos; sie wird aber durch jene petitio principii von vornherein abgeschnitten. Mit den ndd. Liedern wird nicht mehr gerechnet: es steht hier nur Þs gegen mhd. Dietrichpoesie. Demgegenüber müssen wir doch betonen: die Saga ist, solange nicht das Gegenteil nachgewiesen wird, wenigstens in den poetischen Partien, als eine getreue, vielfach sogar wortgetreue Wiedergabe verlorener ndd. Lieder zu betrachten, die dem Ss. in schriftlicher Aufzeichnung vorlagen. Für diese Treue zeugen, wie wir sahen, schon die von Fr. angeführten Parallelen, und wir werden weiterhin noch viele Belege finden. Es läßt sich aber auch litterarhistorisch etwas für unsern Standpunkt geltend machen. Die Þs ist keine alleinstehende Erscheinung in der nordischen Litteratur: sie stammt aus denselben Kreisen und derselben Zeit, wie die *Vǫlsunga-* die *Karlamagnussaga*, zu welchen sie ja auch sonst Beziehungen hat, und wie die *Riddararasǫgur*: es sind Sammlungen und prosaische Bearbeitungen resp. Übertragungen einheimischer und fremder Dichtwerke, gelehrte höfische Litteratur aus den Kreisen Hakons Hakonssonar und seiner Nachfolger[1]). Niemand bezweifelt, daß diese Litteratur auf schriftlicher Überlieferung beruht, daß dem Verfasser der *Vǫlsungasaga* eine mit dem Codex regius verwandte Handschrift vorlag, daß die *KMS* nach Abschriften französischer chansons de geste und lat. Chroniken bearbeitet ist, daß wir in den *Riddarasǫgur* eine Übertragung afr. Romane vor uns haben. Die Vergleichung dieser nordischen Prosaerzählungen mit den erhaltenen Quellen ergibt, trotz vielfacher Überarbeitung und Kürzung, nie willkürliche Änderungen in den Einzelheiten und im Gange der Erzählung, sondern getreue Wiedergabe des Inhalts, häufig sogar engen Anschluß an den Wortlaut. So wenig wird diese Treue angezweifelt, daß wir unbedenk-

---

[1]) Sieh hierzu u. a. Storm S. 98.

lich diese Prosaauflösungen zur kritischen Wiederherstellung verderbter Stellen und zur Ergänzung von Lücken der Originale benutzen. Natürlich hat auch hier bei der Bearbeitung fr. Stoffe jene Scandinavisierung stattgefunden, von welcher Fr. S. 25–26 spricht; dadurch wird aber die Darstellung der Ereignisse, die Schilderung der Charaktere und die Motivierung nicht berührt. Auch da wo der Nordländer der Sache vielleicht wenig Verständnis und Interesse entgegenbringt, weicht er doch nicht willkürlich von seiner Vorlage ab. Während nach Fr. dem Nordländer die tiefe Religiösität des deutschen Dietrich unverständlich geblieben sein soll, hat der Verfasser der *KMS* den so viel stärker ausgeprägten religiösen Charakter des Kaisers Karl und seiner Paladine nicht verwischt. Wie genau sich die *KMS* der Ausdrucksweise des Originals anschmiegt, deutet Unger in der Vorrede seiner Ausgabe S. XXXXI an, wo von N. IV *Af Agulando Konungi* die Rede ist: *laegger man her Maerke til Stilet i den förste Del af sidstnaevnte Capitel, vil man finde, at den harmonerer temmelig nøie met det foregaaende, som er hentet fra Kroniken, men at der indtraeder en Forandring i denne Henseende ved Midten af Capitelet ..... hvor Fortaellingen paa een Gang bliver meget udførligere og tydelig røber den franske Original, som her ogsaa kan paavises*[1]). Am genauesten ist der Anschluß wohl in V *Af Guitalin Saxa*, aus welchem sich das leider verlorene fr. Gedicht manchmal fast wörtlich wiederherstellen ließe. Es kommen in der Hs. A sogar vier afr. dodécasyllabes vor, die Unger, freilich mit Mißachtung des Metrums, zu rekonstruieren gesucht hat. Dieselbe Hs. bringt, was U. nicht bemerkt, zweimal ein rätselhaftes *pardueri*, das *Cleasby-Vigfusson*, sowohl wie *Fritzner*, ohne Erklärung aufführen. Es ist aber kein nordisches Wort, sondern das afr. *par druerie* prov. *per drudaria*. Alkain hat (S. 405) den goldgestickten Ärmel, den Sibilia ihm nach fr. Rittersitte *par druerie* = *als Liebeszeichen* geschenkt hat, an seinen Speerschaft gebunden: *ok hafði ser þat fyrir merki pardueri*. Und s. 408 heißt es in Bezug auf sein Roß, ebenfalls ein Geschenk Sibilias: *hvar hestr hans vaeri sa er Sibilia drottning fekk per pardueri*.

Aus alledem geht wohl hervor, daß das Verfahren der nordischen Übertrager fremder Poesie nicht ohne weiteres mit dem der mhd. höfischen Bearbeiter fr. Romane, besonders Hartmanns und Wolframs gleichzustellen ist, welche kraft ihrer dichterischen Eigenart, der Vorlage viel freier und selbständiger gegenüberstanden, als jene. Die Bemerkung Frieses S. 25, *daß das Mittelalter den Grundsatz unserer Zeit, bei der Übersetzung höchstmögliche Treue walten zu lassen, gar nicht kannte*, trifft hier nicht zu. Diesen Männern, die sich ja nicht als *Dichter* gaben, kam es gerade darauf an, ihrem Publikum ein genaues Bild der fremden Originale zu bieten. Worauf gründet sich nun die Ansicht, daß der Ss. so frei mit seinen (mündlich mitgeteilten) Quellen umgegangen, daß die Anordnung im Ganzen und die Verknüpfung im Einzelnen sein Werk, die Darstellung, Charakter- und Sittenschilderung nach seinem Geschmack umgemodelt sei? Auf den Prologus kann man sich dafür nicht berufen. Die bekannte Stelle: *þessi saga er samansett eptir sogn þýðeskra manna, en sumt af þeirra kvaeðum* beweist nichts für mündliche

[1]) Sieh auch Storm SS. 25, 30, 31, 38, 39, 54, 60 fgg.

Mitteilung, sondern nur, daß die Saga teils auf prosaischen, teils auf poetischen Erzählungen beruht, was ja aus dem Texte selbst zu erschließen ist; wenn man aber dem Passus: *Ok þo at þu takir einn mann or hverri borg um allt Saxland, þa munu þessa sogu allir a eina leið segia, en þui vallda þeirra hin fornu kvaeði* Wert beimißt, so kann er doch nur bedeuten, daß der Verf. des Prologus die Saga als eine getreue Wiedergabe jener deutschen *søgur* und *kvaeði* betrachtet, denn welchen Sinn hätte die Berufung auf die Einstimmigkeit der deutschen Berichte, wenn der Ss. sich willkürliche Änderungen des Überlieferten erlaubt hätte[1]? Wohlgemerkt, es handelt sich hier nur um den alten Bestand der Saga; bei jüngeren Einschüben, wie die Geschichte von *Apollonius und Herborg* ist es z. B. möglich, daß c. 253 der Anschluß an das Folgende: *þa er aptr koma sendimenn i Tira, hæfir iungfru tecit sott hættliga, oc fam dogum siðarr andaz hon* erst durch den nordischen Interpolator zu Stande gekommen ist.

Wenn wir nun also für die ursprüngliche Sage eine ndd. Vorlage annehmen dürfen, so entsteht die Frage, wie man sich eine solche zu denken hat. Ich meine: als ein Spielmannsbuch, welches das ganze Vortrags-Repertorium seines Besitzers enthielt, oder eine von einem Liebbaber angefertigte, aus mehreren derartigen Spielmannsbüchern erwachsene Sammelhandschrift von epischen Liedern mit prosaischen Einleitungen und Zwischenstücken. Die Existenz solcher zyklischen Sammlungen ist für die fr. Litteratur jener Zeit mehrfach bezeugt: man denke an die *Geste de Guillaume, des Lorrains*, an die *Parzival-* und *Gral*dichtung. Wolfram v. Eschenbach hat vermutlich, wie ich später auszuführen gedenke, für seine Übertragungen aus dem Französischen eben solche Sammelhss. benutzt. In der deutschen Litteratur treten sie erst im 15. Jhr. als „Heldenbücher" auf, aber die Annahme, daß schon im 13. Jhr. die, im Vergleich zu den mhd. Volksepen kurzen, ndd. Lieder mit verbindendem Prosatext zum Vorlesen gesammelt wurden, hat nichts Unwahrscheinliches[2]. Auf ähnliche Weise sind ja auch die Minnesingerhss. zu Stande gekommen; nur fehlen diesen leider die prosaischen Zutaten, die den prov. Liederhss. so hohen litterarhistorischen Wert verleihen.

Natürlich schließt die Annahme einer solchen ndd. Vorlage nicht die Möglichkeit aus, daß der Ss. sich auch gelegentlich mehrere der dort aufgezeichneten Lieder und Sagenberichte von deutschen Spielleuten und Händlern vortragen resp. erzählen läßt, und daß er dabei die Erfahrung macht, *at nokkut bregðaz atkvaeði um manna heiti eða atburði.* Ich halte es auch nicht für ausgeschlossen, daß in dem gelehrten Hofkreise Hakons eine lat. Dietrichschronik bekannt war, aus welcher der Ss. für seine prosaischen Geschichtsberichte, Genealogien u. dergl. schöpfte, ebenso wie der Verf. der *KMS*

---

[1]) Über die Echtheit und Einheitlichkeit des Prologus wäre manches zu sagen, wozu hier der Raum fehlt. Ich halte ihn für unecht und aus verschiedenen Stücken ungeschickt zusammengestoppelt. Die oben beregte Notiz ist einfach aus c. 394 entlehnt, und bezieht sich also ursprünglich nur auf die Niflungasaga, und zwar auf die erste nicht umgearbeitete Redaktion (sieh Boer, *Untersuchungen*, I, 280). Nur für diese niedersächsische, einheitliche Fassung hat sie Sinn, für den kontaminierten Text M² und im Prologus ist sie sinnlos.

[2]) Bekanntlich beruht auch der *Karlmeinet* (14. Jhr.) auf einer solchen Sammlung poetischer und prosaischer (lat.) Texte.

neben der *chanson de geste* auch den *Pseudoturpin* benutzte. Der Cursus in den Satzschlüssen, und Namensformen, wie *Osantrix*, *Vilcinus*, *Attila*, *Amilias*, *Ercam*, *Ravennam*, *Ostacie* weisen darauf hin; auch der Ausdruck erinnert dann und wann an den Chronikstil. Daß aber der Sagamann den ganzen riesigen Komplex von historischen und genealogischen Berichten mit Hunderten von Namen, von zahlreichen längeren und kürzeren Liedern, nach mündlicher Mitteilung aus dem Gedächtnis aufgeschrieben hätte, das kommt mir an und für sich schon unglaublich vor.

Wenn die hier vorgetragene Auffassung richtig ist, nach welcher der Ss. teils prosaische, teils poetische Niederschriften benutzte, und dieselben im Ganzen getreu wiedergab, so kann natürlich der Stil der þs nicht durchaus einheitlich sein. Er hat ohne Zweifel, wie auch F. Jónsson und Friese betonen, etwas Stereotypes, indem die nämlichen Situationen und Vorgänge immer wieder dieselben oder ähnliche Wendungen auslösen, aber es muß sich, wie in der *KMS*, beim Übergang von der prosaischen zur poetischen Quelle bald ein Stilwechsel offenbaren. Das ist denn auch im Allgemeinen der Fall: die poetischen Stellen heben sich durch Schwung und Bildhaftigkeit der Rede und gleichmäßigen Rhythmus von der Prosa ab. Nur ist die Grenze schon [1]) deshalb nicht immer genau zu ziehen, weil die deutschen Lieder eben nicht durchgängig auf den gleichen poetischen Ton gestimmt waren: sie hatten wohl selber schon bei der immer fortschreitenden Anschwellung der Spielmannsepen einen Teil jener historischen und genealogischen Berichte in sich aufgenommen, die ursprünglich, als die Form der Lieder noch knapper war, beim Vortrag als Einleitung oder Einschaltung in Prosa hinzugefügt wurden – wie denn z. B. die zwölf Anfangsstrophen des *NL* aus einer solchen prosaischen Einleitung hervorgegangen sein werden.

Fortsetzung folgt.

Utrecht. FRANTZEN.

BESTAAT OUDENGELSCH COCOR = ZWAARD?

Het woordenboek van Bosworth-Toller geeft als tweede beteekenis van *cocer*, *cocor*, *cocur*, onder den eersten vorm op: 'a sword, spear; framea' en vermeldt als vindplaatsen 'Ps. Spl. 34, 3 en 21, 19', d. w. z. *Psalterium Davidis Latino-Saxonicum vetus. A Johanne Spelmanno . . . editum. Londini . . . 1640.* Spelman gaf hier den tekst van een HS dat aan zijn vader, Henry Spelman, toebehoorde, later naar Stowe verhuisde en eindelijk in het bezit van Lord Ashburnham geraakte met wiens overige boeken en handschriften het wel verkocht zal zijn [2]). Spelman gaf tevens varianten uit drie Psalteriën die nu bekend zijn onder de namen: *Cambridge Psalter* (in 1910 uitgegeven door K. Wildhagen als Deel VII der *Bibl. der Angelsächsischen Prosa*), *Eadwine's Canterbury Psalter* (in 1889 uitgegeven door Fred Harsley in de *E. E. T. S.*) en *Arundel Psalter* (in 1910 uitgegeven door Guido Oess als Deel 30 van Hoops' *Anglistische Forschungen*). De glossen die Bosworth-Toller aanhaalt

[1]) Von dem Einfluß der Umarbeitung wird später zu reden sein.
[2]) Thans: Ms. Stowe 2, British Museum.

zijn: 'Ageot cocor *effunde frameam*, Ps. Spl. 34, 3' en 'genera fram cocore mine sawle *erue a framea animam meam*, 21, 19' = 21, 21 in de andere verzamelingen. Onder den vorm *cocor* geeft hij als vertaling 'a sword; framea' en haalt opnieuw uit Spelman de plaats 21, 19 (= 21, 21) aan. In het *Supplement* is hierin geenerlei verandering gebracht.

Sweet geeft: '*Cocor* m. quiver; sword(!), spear(!).' Een uitroepteeken bij Sweet beduidt 'words formed in slavish imitation of Latin' (zie bl. XII van zijn woordenboek!), maar dat kan niet van toepassing wezen op dit woord. Klaarblijkelijk wilde Sweet alleen zijne bevreemding te kennen geven, zooals hij o. a. ook doet bij den vorm *fǣrriht* naast *fǣreht*. Hij zag dus wel in dat er iets niet in den haak was.

Clark Hall geeft als eerste beteekenis van *cocer* 'sword, spear.' Of dit toeval is of wel opzet valt niet na te gaan.

Laat mij nu de verschillende plaatsen opsommen waar *framea* in de Psalteriën voorkomt [2]). Gemakshalve voer ik de verschillende Handschriften aan in alphabetische volgorde naar den naam waaronder zij zijn uitgegeven.

9, 7 (Spelman, 9, 6):

Arundel-Psalter: fynd geteorodon cocor on ende *Inimici defecerunt framea in finem.*

Cambridge Psalter: fynd asprungun mid swurde on ende [1]). Noot van Wildhagen bij *framea*: letztes a aus urspr. anderem Buchstaben korrigiert von späterer Hand/ so lesen auch mit inimici als Subjekt Pss. Moz Corb Al Bl Dl El in Uebereinstimmung mit dem hebr. Texte; frameae (als Subjekt) übr.

Eadwine's Canterbury Psalter: fiend getyorodon of sweorde on ende.

Lambeth Psalter (U. Lindelöf, Helsingfors, 1909): fynd l. [3]) sceaþan ateorodun fram sweordtige on ende *Inimici defecerunt frameae in finem.* — In den 'Anhang' zegt Lindelöf, naar aanleiding van *sweordtige*: Von den übrigen gloss. Psalteren haben drei 'cocor', alle anderen 'sweorde'. In den wörterbüchern nicht erwähnt. Ist es vielleicht eine zusammensetzung von sweord u. tig (= tēg, teag, *tie*, *case*, *coffer*)? Der glossator hätte dann *framea* in einer weise aufgefasst, die mit der auffassung der drei hss (GHJ) [4]), welche 'cocor' schreiben, eine gewisse übereinstimmung zeigte.

Regius Psalter: fynd geteorodon of sweorde on ende.

Stowe 2, British Museum (*Spelman*): fynd geteorodon of sweorde on ende Inimici defecerunt frameae in finem.

Vespasian Psalter (*Oldest English Texts*): feond asprungun mid sweorde in ende.

Junius Psalter (E. Brenner, Heidelberg, 1909): fiend asprungon mid sweorde in ende.

10, 3 (Spelman, 10, 2):

Arundel Psalter: gearwodon strælas his on cocore *parauerunt sagittas suas in pharetra.*

---

[1]) Den Latijnschen tekst herhaal ik slechts in geval van afwijking.

[2]) Andere teksten dan bovenstaande waren onder de tijdsomstandigheden moeilijk te raadplegen. Uit Lindelöf blijkt voldoende dat zij niets nieuws konden brengen.

[3]) = vel, or.

[4]) Vitellius E. 18, Tiberius C. 6, beide ongedrukt, en Arundel.

Cambridge Psalter gearwydon strælas hyra on coxre l on earhfare.
Eadwine's Canterbury Psalter: geærwiæþ hieræ flane on cocere.
Lambeth Psalter: hi gærcodon flana heora on kokere.
Regius Psalter: hy gyredon flana heora on cocore.
Stowe 2 (*Spelman*): hy gyrdon flana heora on cocere.
Vespasian Psalter: gearwadon strelas heara in cocere.
Junius Psalter: gearwodon strælas hira in cocore.

16, 13 (Spelman, 16, 14):
Arundel Psalter: genera sawle mine fram arleasum cocorflane þinre *eripe animam meam ab impio frameam tuam.*
Cambridge Psalter: genere sawle mine fram arleasum swurde *ab impio frameam.* Wildhagen teekent bij *swurde* aan: sweorde A. desgl. B, vgl. cocorflane þinre J (= Arundel), haben wohl sämtlich das Lemma irrig mit ab impio verbunden; vielleicht hatte Lx (= der den Lateinischen Texten Al, Bl, Cl, Dl, El, Ll zu grunde liegende gemeinsame Urtext) fehlerhaftes ab impia framea (letzteres noch in Bl! [lateinischer Text zu B.] flane D (Regius) F (Spelman) K (HS 150 Salisbury Cathedral), sword l meche E (Eadwine); þin sword l flana þine (Lambeth).
Eadwine's Canterbury Psalter: genere l alys mine sæwle fræm þæm eærleæsæ sword l meche *ab impio frameam.*
Lambeth Psalter: alys sawle mine fram arleasum þin sweord l flana þine *ab impio frameam tuam* (vgl. Lindelöf, II, 37).
Regius Psalter: alys sawle mine fram arleasum flane ab impio frameam.
Stowe 2 (*Spelman*): genera sawle mine fram arleasum flæne ðine fram feondum of heonda þinre *eripe animam meam ab impio, frameam tuam ab inimicis manus tuæ.*
Vespasian Psalter: genere sawle mine from ðæm arleasan sweorde.
Junius Psalter: genere sawle mine from arleasum sweorde.

21, 21 (Spelman, 21, 19):
Arundel Psalter: genera fram cocore minre god sawle min *erue a framea deus) animam meam.*
Cambridge Psalter: genere fram swurde god sawle mine.
Eadwine's Canterbury Psalter: genere fram sworde mine sæwlæ.
Lambeth Psalter: genera l ales fram swurde sawle mine.
Regius Psalter: aliða fram flane god saule mine.
Stowe 2, (*Spelman*): genera fram cocore sawle mine.
Vespasian Psalter: genere from sweorde sawle mine.
Junius Psalter: genere fram sweorde sawle mine.

34, 3 (Spelman, 34, 3):
Arundel Psalter: asænd sweord l. mece *effunde frameam.*
Cambridge Psalter: ageot swurd.
Eadwine's Canterbury Psalter: ægiot ut sword.
Lambeth Psalter: tobræd swurd l. wrace.
Regius Psalter: ageot ut flane.
Stowe 2, (*Spelman*): ageot cocor.
Vespasian Psalter: ageot sweord.
Junius Psalter: ageot sweord.

Het is merkwaardig dat *gladius* en *machera* nooit door *cocer*, doch steeds door *sweord* vertaald worden (43, 4; 44, 4; 56, 5; 58, 8; 62, 11), met uitzondering van *Cambridge* en *Vespasian*, die voor *machera mece* hebben en van *Regius*, dat daarvoor *scyrsceax* heeft.

Wenden wij ons tot Napier's *Old English Glosses*, dan vinden wij in de *Aldhelm Glosses*, I, 891: 'framea, *i. tela*, mece' en in 37 (Felix of Crowland, Vita S. Guthlaci, MS. Nero E. 1): 'framea, arwan'; onzekerheid dus! *Cocor* komt in deze verzameling niet voor.

Slaan wij *framea* in Ducange op dan vinden wij de volgende verklaring: "framea a ferrum, quasi ferrea; Gladius ex utraque parte acutus, idem est et spata et romphea.... At, si Tacito fides, Framea non gladius, sed hasta fuit, quam ille ubi de Moribus German. sic describit: *Hastas*; vel, ipsorum vocabulo, Frameas gerunt, angusto et brevi ferro, sed ita acri et ad usum habili, ut eodem telo, pro ut ratio poscit, vel comminus vel eminus pugnent." *Romphea* vinden wij uit Diefenbach verklaard als 'gladius, bis acutus', *spata*, *spatha* als 'major gladius, ensis.' Bij Forcellini vinden wij: *framea* lancea vel hasta.... apud sequioris aevi scriptoribus *framea* etiam pro gladio est usurpata. Het woord had dus voor den glossator geen stellige beteekenis en werd waarschijnlijk bovendien nog door hem verward met *pharetra* pijlkoker.

Laat ons thans nagaan wat de boven opgegeven plaatsen uit de Psalmen opleveren. In 10, 3 geven alle glossen *pharetra* door *cocor* weer. De zin van 9, 7 is den glossenschrijvers niet recht duidelijk geweest; *Arundel*, *Vitellius* en *Tiberius* hebben *cocor*, alle overigen *sweord*. De beteekenis van 16, 13 hebben zij in het geheel niet begrepen en met *framea* wisten zij niet recht weg: drie geven het weer door *sweord* (*meche*), één aarzelt tusschen *sweord* en *flane*, twee schrijven *flane* en één geeft *cocorflane*, wat wel zal staan voor *cocor* l. *flane*. In 21, 21 dezelfde onzekerheid: *fram cocore*, *fram swurde*, *fram flane* en evenzoo in 34, 3 waar wij *sweord* l. *mece*, *sweord*, *flan* en *cocor* vinden [1]). Verder zien wij dat – 10, 3 waar *pharetra* vertaald wordt, buiten rekening latende – *Arundel* driemaal *cocor* en eenmaal *sweord* l. *mece* heeft; dat *Cambridge* slechts *sweord* [2]) geeft; dat *Canterbury sweord* (*mece*) heeft; dat *Lambeth* weifelt tusschen '*sweordtige*', *sweord*, '*flane*' en '*wrace*'; dat *Regius* éénmaal *sweord* en driemaal *flan* heeft; dat *Spelman* éénmaal *sweord*, éénmaal *flan* en tweemaal *cocor* geeft; en dat *Vespasian* en *Junius* slechts *sweord* gebruiken [3]).

Op grond van dit alles en omdat het hoogst onwaarschijnlijk is dat een woord hetwelk 'koker' beteekent in den zin van 'gladius' werd gebruikt, meen ik te mogen aannemen dat *framea* voor den glossator geen stellige beteekenis had; dat hij het somtijds met *pharetra* verwarde, en dat bijgevolg *cocor* nooit *sword*, *spear* heeft beduid. Het is dus in deze beteekenis wat de Engelschman een 'ghostword' noemt, wat wij in navolging van 'goochelbeeld' een 'goochelwoord' zouden kunnen noemen.

Amsterdam. A. E. H. SWAEN.

---

[1]) Het *wrace* van Lambeth laat ik buiten beschouwing, maar het wijst in elk geval op onzekerheid.

[2]) Voor het gemak normaliseer ik de spelling.

[3]) *Junius* is afhankelijk van *Vespasian*; zie Brenner § 6 en § 9.

SHELLEY'S *PROMETHEUS UNBOUND.*

In his article on *Prometheus Unbound* in *Englische Studien*, Bd. XVI, Ackermann calls this drama 'das gehaltreichste von Shelley's Gedichten'. And, indeed, in no other work does the poet deal with so many objects of human thought and feeling as in *Prometheus*. Man's relation to Nature, to Art, to his fellow-man and to the absolute forces in the Universe which here on earth go by such names as Fate, Occasion, Chance, Time, or Change, are all dwelt upon. The drama may therefore be called the poetic, that is: the emotional expression of Shelley's view of life. Only by looking upon it in this way does the poem get that organic unity which is the most essential requirement of all works of art.

But, while the design may be granted to possess that unity, no such concession can be extended to the execution. In the first place, no one will fail to observe that the redemption of mankind, as seen by the imaginative eye of Shelley, could scarcely have been expressed in a more inadequate form than that of the drama. Though the element of conflict is present, there is no action. The hero's attitude is one of passive resistance, than which nothing could be more destructive of dramatic possibilities. Looking upon *Prometheus Unbound* as a drama, we seem to take a huge retrogressive step, which leads us straight back into the Middle Ages. The torture of Prometheus, the departure of Asia, the fall of Jupiter and the liberation of Prometheus by Hercules are presented, as it were, on different pageants, the connections to be supplied by the spectator's imagination. The drama would have all the charm of mediaeval naïveté, if only we could forget the date of its composition. An instance of extreme clumsiness in dramatic treatment is the repetition of the account given of man's regeneration in Act III, first by the Spirit of the Earth, then by the Spirit of the Hour.

This inadequacy is all the more curious, when we remember that only a few months after the composition of *Prometheus Unbound*, Shelley produced a drama, whose merits as a play proper have never been challenged. The statement in the author's preface to *The Cenci*, that his attention had 'but newly been awakened to the study of dramatic literature' does not explain the inequality between this work and its predecessor, and should, like many another statement of Shelley's concerning himself, be accepted with a certain amount of caution. It is clear that the writer refers to his recently awakened interest in the drama's of Calderon. But biographers [1]) tell us that at Oxford he generally carried a pocket-edition of Euripides about with him and admired Shakespeare most of all English poets, a habit and a preference equally surprising in one who did not care for the study of dramatic literature.

The true cause of the great difference between the dramatic value of *Prometheus Unbound* and that of *The Cenci* is probably this: Shelley's poetic temperament had at first been purely subjective. The poet's emotion was more easily called forth by self-observation than by the observation of the outer world. Hence the form of literature he would adopt for the expression of that emotion was bound to be the lyric. As his mind developed, however,

[1]) e. g. R. Ackermann, *Percy Bysshe Shelley, Der Mann, der Dichter und seine Werke*, Dortmund, 1906, p. 25.

the phenomena of the outer world more and more came to engage his attention for their own sake. Accordingly, we find in his poems a greater admixture of the narrative element, although the author is still apt to transfuse his own feelings and opinions into his personages (*Revolt of Islam*, *Rosalind and Helen*, *Julian and Maddalo*). By the time he conceived *Prometheus Unbound*, Shelley believed himself sufficiently capable of self-obliteration to give the poem at least a dramatic form. But he was not yet equal to the far more arduous task of creating a dramatic character. The only dramatic character which his habits of self-observation had enabled him to create, was his own. Prometheus is Shelley. Moreover, we should take into consideration, that in the case of *The Cenci* the author found his material ready to hand: the story of Beatrice had in it nearly all that goes to the making of a drama: conflict, action, and characterisation. To a dramatist of great creative power such a find would not have mattered very much; to Shelley it was a great help.

Fortunately, it is not necessary to regard *Prometheus Unbound* as a drama at all, though the writer himself calls it so. But even when we look upon it as a narrative told in the form of a lyrical dialogue, we shall not find anything like unity, at least uniformity of execution. If it were possible to detach the spiritual meaning from the narrative, as can be done with the *Faerie Queene*, this statement would not hold good. But the methods of Shelley and Spenser are vastly different. The latter wanted to tell a story, which was to be subordinate in importance to the setting only; the introduction of an allegorical significance was partly the outcome of the poet's ethical bent, partly a device to intensify the interest of the reader. With Shelley the spiritual meaning was the thing, the setting, as with Spenser a poetic necessity, the story as such a 'quantité négligeable'. Therefore, to try and eliminate the spiritual element from *Prometheus Unbound* would mean to tear the very tissue of the poem into pieces. The allegory being so predominant, it is clear that a want in the unity of its presentment will tell forcibly on the whole poem.

Allegory was never Shelley's strongest point. In *Alastor* he had once made an attempt in that direction. The preface to this poem opens thus: 'The poem entitled *Alastor* may be considered as allegorical of one of the most interesting situations of the human mind'. The allegory consists in representing the pursuit of love as the wanderings of a youth through a continually changing landscape to find the realisation of a vision that had appeared to him in sleep. Hence we may expect the various aspects of the landscape to be symbolic of the mental phases through which the youth passes. In its broadest outline the allegory is sufficiently clear[1]). But then

[1]) I suggest the following interpretation: The raging sea which the youth crosses at the outset of his wanderings stands for the inward tumult which is invariably the initial stage in the mind of one who pursues a lofty ideal. After that follows a period of calm and the scenery becomes exquisitely beautiful: the soothed mind gazes on its self-created ideal, takes delight in its beauty, and believes it to be near (the youth in the poem sees two eyes, beckoning him with serene and azure smiles). Then the features of the land change; it becomes barer, the patches of sky seen through the foliage widen, till the whole of the expanse is visible; the soil becomes rocky and spare moss takes the place of luscious grass. In these changes it is not difficult to see the gradual vanishing of the ideal of youth; the view of life widens, but at the same time man has to face the sternness of existence.

are mentioned in the account of the wanderer's course circumstances which are not insignificant if taken literally, and might therefore be expected to represent stages of some importance in the corresponding spiritual progress. The journey is performed partly on foot, partly in a boat. When on the point of being overwhelmed in a cataract, the boat drifts into a cove. Here, it would seem, the poet was momentarily forgetful of his allegorical scheme, which he was also in the occasionally lavish description of the scenery, apparently for nothing else than its own sake.

The mistake of *Alastor* is not repeated in *Prometheus Unbound*. In fact, it could not, because in the latter poem Nature is not made to represent anything but herself, except perhaps in the second scene of Act. II, where the forest scenes seem to symbolize human experiences. Semi-chorus I sings of material beauties, Semi-chorus II of emotions, Semi-chorus III of intellectual impulses and perceptions [1]). For the rest, the only thing which the poet had to observe was the constant keeping up of a connection between Nature and man 's liberation. This he does most consistently. The shadowiness of the allegory is here caused by the fact that the personages do not by word or action give us a reliable clue to their spiritual import. The interpretations of commentators are mainly based upon very external evidence.

Before proceeding to deal with the allegorical aspect of the drama, I must say a few words about an attempt made by Miss Scudder in the Introduction to her very valuable edition of *Prometheus Unbound*,[2]) which was meant to annihilate the force of past as well as future criticism on the allegory of the poem, by declaring it to be a myth. That attempt has failed. For after defining with admirable precision the differencc between the two, and arguing with great cogency that the beginning of the nineteenth century, "the dawn of the new cosmic day", had all the characteristic qualities of youth, or at least rejuvenation, that are essential to the rise of a genuine myth, miss Scudder omits to prove that Shelley 's poem is such a myth. On the contrary, she admits herself that it is not. "Inspired as a rule by spontaneous insight it is yet beset now and again by a clogging self-consciousness, and the poetry sinks into allegory, or, lower yet, into versified didacticism. Moreover, the drama tantalizes us with an occasional vagueness and inconsistency foreign to the ancient myth" (page XXV of the Introduction). Further on, (p. XXVIII) we read: 'Now, although in many a detail the meaning of the myth eludes us, in grand outlines it may be traced. Without trying to translate the poem into a series of moral maxims, it is quite possible to apprehend something of the broader relations which its imagery bears to the facts of human life.' 'What', asks the astonished reader, 'is this the poem in which "the union of form and soul is too close to be severed"? And is this poem to be called a myth whose principal characteristic it is that "the connection between natural and spiritual is no longer arbitrary"? 'Still more remarkable is the following statement (p. XVVIII). "The drama is uneven both in form and thought, and one is sometimes tempted to linger in search of hidden depth of meaning, when true wisdom

---

1) These are the terms used by Prof. Alexander in his edition of Shelley, Boston, 1898.
2) Scudder; *Prometheus Unbound*, London, 1892.

would recognize a passage as impenetrable simply because shallow.' I am not sure whether a transposition of the infinitives in the first and the second clause would not express the meaning of the writer equally accurately, although the changed construction would certainly suggest a touch of feminine impatience. Anyhow, such admissions as the above being made, it cannot well be maintained that there is "a radical difference" between *Prometheus Unbound* and other allegories. Though we recognize in it a greater amount of spontaneity than is generally found in allegorical productions, and may agree with miss Scudder in attributing this to the spirit of the age in which it was composed, yet we shall, when judging of its allegorical merits, be perfectly justified in applying here the same standards of criticism as any-where else.

To begin with Prometheus-himself. As a symbolic figure he is not clearly outlined. More than once we are told in the poem that Jupiter derives his power from Prometheus.

e. g. *Thou art omnipotent.*
O'er all things but thyself I gave thee power,
And my own will (I, I, 272)

or

I gave all
He has; (I, I, 382).

Jupiter, one of the few figures about whose hidden meaning there can be no doubt, stands for tyranny, political, social and religious. This tyranny is, according to Shelley, a product of man's own mind. Therefore, if Jupiter is stated to derive his power from Prometheus, we naturally identify Prometheus with mankind. Miss Scudder (p. XXXIII) says: Prometheus is the representative of all humanity. According to the well-known myth, however, from which Shelley does not deviate in this respect, Prometheus was riveted to the mountain for having given man knowledge. The Chorus of Furies tauntingly asks:

Dost thou boast the clear knowledge thou waken'dst for man?
I, I, 543.

That means that Prometheus symbolizes the human intellect, which, being hateful in the sight of worldly tyranny, is suppressed, and, not submitting, turns into or identifies itself with man's desire for freedom. Prometheus, then, represents the thinking, that is the revolutionary part of mankind [1]). But what could be a more unlikely thing for "the intellectuals" to do than, after having overthrown tyranny, to withdraw from their less enlightened fellow-men and lead a life of purely egoistic enjoyment in some secluded corner of the world? And yet, the intention of doing so is announced by Prometheus in III, III, 143 ff. Needless to remark, this passage is quite incompatible with the conception of Prometheus as the representative of man in general.

Figures not less shadowy than Prometheus, are his companions Panthea and Ione. The part which they play in the poem is that which in the classical drama devolves on the Chorus: they announce and describe approaching personages. Moreover, Panthea is instrumental in re-uniting Prometheus and Asia. From the latter circumstance, and from the name she bears, it has been

---

[1]) Cf. Alexander, *o.l.*, p. 317: Prometheus, the opponent of Jupiter, personifies the spirit of resistance, of revolution, and consequently, also, the spirit of good.

generally assumed that she embodies faith. The word 'faith' however, when applied to things Shelleyan requires wary handling. The drama itself affords no other clue to the interpretation of her spiritual import than the account given by Panthea in II, I of her two dreams. In the first she beheld the transformation of Prometheus:

his pale wound-worn limbs
Fell from Prometheus, and the azure night
Grew radiant with the glory of that form
Which lives unchanged within.

In the second dream, which was shared by Asia, she saw the words 'follow, follow' imprinted on natural objects. Therefore, if the word 'faith' be used with regard to Panthea, I should prefer it to be interpreted as 'man's faith in his own perfectibility', which, in connection with Shelley's social and political opinions, implies: faith in the new democracy. The second dream suggests that both love (in the well-known extensive meaning which to Shelley the word bears) and faith in man's perfectibility are strengthened by the voice of vitalised Nature. The generalizing tendency, the effort to reduce different phenomena to one Cause, which is characteristic of the nineteenth-century mind, with respect to science as well as to philosophy had already led Wordsworth to identify God with the Spirit of Nature. Shelley widened the circle and included Love and the Democratic Faith. To the other companion of Prometheus, Ione, the name of Hope has been given. For corroboration of this view in the words of the drama I have only been able to find these two lines:

I always knew what I desired before,
Nor ever found delight to wish in vain
II, I, 95,

which is, after all, very slender internal evidence. When Prof. Alexander, after having dogmatically stated that the functions of Panthea and Ione "indicate that they represent faith and hope", continues to say: "and with Asia, make up the familiar triad, faith, hope, and love", we should remember that the laws of algebraic equations are not applicable to symbolic literature. In fine, it may be remarked that if Panthea and Ione really symbolize faith and hope, there is some inconsistency in allowing them to stay with Prometheus (= mankind) after the overthrow of tyranny, since this overthrow is, according to Shelley, attended with the extinction of all evil.

The obscurity is nowhere greater than in the figure of Demogorgon. Asia questions him about the time of Prometheus' liberation, and the origin of evil. He brings about the ruin of Jupiter when the latter believes his power to be highest. From these two circumstances we may infer that Demogorgon represents Fate or Necessity. This being taken for granted, it becomes very hard to explain why Demogorgon and Jupiter should "henceforth live together in darkness." As a matter of fact, Demogorgon reappears on the scene towards the end of Act IV, where he acts as the monitor of mankind, a task which can hardly be congenial to him in his capacity of Fate.

More instances might be adduced of obscurity and inaccuracy, but the above-mentioned ones sufficiently show that the allegorical element of the

poem is wanting both in precision of detail and uniformity of conduct. It has been said that one ought not to unweave a rainbow, which means, I suppose, that a work of art should not be exposed to the light of Reason. Perhaps not. But let us, in the name of Justice, remember that a good many literary products, likewise "nurslings of immortality" have been submitted to this treatment and – have come off uninjured.

As in Shelley's life the cause of freedom was most dear to him, so in *Prometheus Unbound* the idea of liberty takes a prominent place. This prominence can be accounted for. The poet's social ideals were strongly influenced by Godwin's *Political Justice*, which, in its turn, was an English off-shoot of Rousseau's *Contrat Social*. Both Godwin and Rousseau held that evil was closely bound up with tyranny, so that the abolition of tyranny would entail the expulsion of all evil from the face of the earth. This notion finds its most poetical expression in *Prometheus Unbound*. As soon as the trumpet of liberation sounds to man, he drops his loathsome mask (III, IV). The individual mind is purified by the removal of social iniquity. To realize the unsoundness of this view it is important to remember that the bulk of mankind have not taken an active part in their liberation, but have had freedom conferred on them, in the truly individualistic spirit of the time, as a present from the intellectual few. How the receipt of a present can make anyone a better man, one fails to comprehend. Shelley's ideas about the nature of liberty are not less remarkable. His new man is sceptreless, unclassed, "exempt from awe, worship and degree", tribeless, and nationless. That means: he is a denizen of the world, not the citizen of a State. The State has been overwhelmed in the ruin of tyranny. Very different from this conception is the view of Coleridge adopted from Kant, according to which "the State is the organised expression of social reason," and to be free means "to have mastered every unsocial instinct." Remembering that the latter view was propounded a considerable time before the publication of *Prometheus Unbound* and recognising its similarity with the views of even the most advanced politicians of to-day, we are brought face to face with the somewhat startling, but inevitable conclusion that in matters political Shelley was, in some respects, a reactionary. That his ideal of a future nationless brotherhood of men did not interfere with his appreciation of national independence under existing circumstances, we know from the interest he took in the Greek war, and from his aversion to the Austrian usurpation of Northern Italy.

The poet's attitude towards religion, in *Prometheus Unbound* as elsewhere, is that of the Pantheist. His God is Nature vitalised, one with man, suffering from the evils that beset him, sharing in his joy. When the establishment of tyranny brought misery to the human race, Nature assumed a dolorous aspect. When the shackles of authority were broken, Nature, too, was infused with a new life. Nor is her part in the regeneration of man a purely passive one, as we saw from the echoes that called on Panthea and Asia to follow them. – Though Shelley was not irreligious, he certainly was not a Christian. Christianity, he held, had failed to redeem mankind, and should on that account be rejected. This opinion underwent no change from the time when he began to think about the problems of existence till the moment of his

death. The letter to Moore in which he repudiates his alleged influence on Byron's *Cain*, with its emphatic statement that "what influence (he) had on his lordship would be employed to eradicate from his noble mind the delusions of Christianity", leaves no room for doubt on this point. When, in the face of such a defiant avowal, Mr. Stopford Brooke yet tries to find evidence for a change in Shelley's religious principles tending towards Christianity, we may suspect the operation on his mind of a wish that is father to the thought. But a change *had* come in his estimation of the person of Christ. At one time he thought that Jesus was an ambitious man who aspired to the throne of Judea [1]). The lines in *Prometheus Unbound*:

One came forth of gentle worth,
Smilling on the sanguine earth

Act. I, 547,

breathe another, and more generous spirit. About immortality the poet is not explicit. The famous lines spoken by the Earth: 'Death is a veil which those who live call life. They sleep and it is lifted', have an agnostic ring about them, suggesting as they do that the problem is beyond man's power of solution.

Of the purely literary aspect of the drama it remains to be said that nearly all the excellences of Shelley's poetry can be traced in it. As regards imaginative treatment of subject it is unequalled. The ease with which the poet moves about in the Universe is astonishing. Cosmic phenomena are, as in *The Cloud*, turned into poetic material. Earthly scenery is not less powerfully depicted. The part in which the progress of Asia and Panthea is described has all the beauty of Keats' *Ode to the Nightingale*. Indeed, the parallelism is so close as to invite a comparison. A few points of resemblance and of difference may be noted here [2]).

In power of detailed nature-description Keats's stanzas are undoubtedly superior to Shelley's lines: "hoar trees, pale flowers, the green laurel, mossy ground", even "fair and frail anemone", are not very striking combinations and altogether fade away, when the imaginative eye is confronted with: "verdurous glooms, winding mossy ways, fast fading violets cover'd up in leaves, dewy wine", and that glorious paraphrase of 'the coming muskrose' as 'the murmurous haunt of flies on summer eves'. The two poets are affected in like wise by the absence of light in the denser parts of a forest, but Shelley couples with it the powerlessness of wind and rain, which imparts to the atmosphere a feeling of security and draws the reader's perceptions out of the circle of the mere sensual, within which Keats confines them. The effect of a ray of light penetrating the foliage has struck both Shelley and Keats, but here a difference becomes noticeable, which appears in the entire range of the two passages, as, indeed, it does in the whole body of their work. With Keats, even the falling of the light does not disturb the absolute rest of the picture: it is *blown* (notice the gentleness of the term!) through verdurous glooms and winding mossy ways. With Shelley it falls

---

1) Shelley's *Notes on Queen Mab*.
2) The comparison can, of course, only extend to stanzas III & IV of the Ode

when some star of many a one
That climbs and wanders through steep night,
Has found the cleft through which alone
Beams fall from high those depths upon
Ere it is borne away, away,
By the swift Heavens that cannot stay,
It scatters drops of golden light,
Like lines of rain that ne'er unite.

What a restlessness is expressed here! How the repetition of 'away' adds to the rushing force of the verse! The circumstance that the descending lines of rain never unite exasperates the poet's imagination. He is impressed by the fact that only a very small chance will enable "some star of many a one" to find the only cleft through which its beams may fall from high. In a word, the sense of motion is here refined to the uttermost. Other instances of the same mood are: some cloud of dew, *drifted* along the earth-*creeping* breeze, *hangs* a pearl in the flower, (Shelley sees the action, Keats the result: the coming musk-rose, full of dewy wine), the *swinging* blossom, there is heard thro' the dim air the *rush* of wings (Contrast: thy plaintive anthem *fades* past the near meadows). And if we look for illustration of the same phenomenon elsewhere, a sharper contrast can hardly be found than is afforded by the second stanzas of the *Ode to the West Wind* and the *Ode to Autumn*. The absolute difference in effect is nothing short of startling. I cannot forbear from placing the two stanzas side by side, without comment or italics.

Thou on whose stream, 'mid the steep sky's commotion,
Loose clouds like earth's decaying leaves are shed,
Shook from the tangled boughs of Heaven and Ocean,
Angels of rain and lightning: there are spread
On the blue surface of thine airy surge,
Like the bright hair uplifted from the head
Of some fierce Maenad, ev'n from the dim verge
Of the horizon to the zenith's height —
The locks af the approaching storm. Thou dirge
Of the dying year, to which this closing night
Will be the dome of a vast sepulchre,
Vaulted with all thy congregated might
Of vapours, from whose solid atmosphere
Black rain, and fire, and hail, will burst: Oh hear!

Who hath not seen thee oft amid thy store?
Sometimes whoever seeks abroad may find
Thee sitting careless on a granary floor,
Thy hair soft-lifted by the winnowing wind;
Or on a half-reap'd furrow sound asleep,
Drowsed with the fume of poppies, while thy hook
Spares the next swath and all its twinéd flowers:
And sometimes like a gleaner thou dost keep
Steady thy laden head across a brook;
Or by a cyder-press, with patient look,
Thou watchest the last oozings, hours by hours.

The question has often forced itself upon my mind whether it is not possible that the reposefulness, or rather the want of motion, characteristic of most of Keats' poetry, may not be attributed to the exclusiveness with which his attention fixed itself on that which comes within the direct reach of the five senses [1]), whereas for the perception of the phenomenon 'motion' a special sense is required.

There is one more detail which illustrates a divergence in the choice of poetic material: the dew-drop in the flower suggests to Keats the notion of wine, while to Shelley it is a pearl. Taste and smell play a far greater part in Keats' poetry than in Shelley's. Nor is this wonderful: the same difference is noticeable in their lives. Biographers tell us, that the former liked to cover his tongue with cayenne, the more to enjoy a subsequent glass of wine, whereas the other for long periods of time abjured both meat and alcoholic stimulants.

But of all poets, Shelley makes the most of light, and the effect of light playing upon water is, in particular, dear to him. Sitting upon the sands alone, he sees the waves upon the shore like 'light dissolved in star-showers thrown [2]). Natural objects, when reflected in the water, have their beauty added to. In the bay of Baiae old palaces and towers quiver within the wave's intenser day. And so, in the present passage, the flower gains in beauty when a dew-drop glistens in its petals. Very rare, not only in Shelley, but in poetry in general, is the effect of sound coupled with water. (I do not, of course, refer to sounds produced *by* water). An instance occurs in the wonderful line:

Like many a lake-surrounded flute.

The choice of the very instrument is made with unerring intuition, for does not the flute yield the most liquid sound of all instruments? And is not 'rippling' quite a common epithet used in connection with its notes [3])?

In addition to the above-mentioned literary excellences of the poem we may yet remark, that human joy and sorrow were never more intensely voiced by Shelley than here. Also the sound of the verse is nowhere more personal. For all that, very few readers will find it possible to derive great enjoyment from an uninterrupted reading of *Prometheus Unbound.* The reason must be sought in the lack of executive unity already referred to. Even when we consider each of the Acts by itself, we notice a certain looseness of construction. This applies especially to the last. I can therefore

---

1) I only need remind the reader of the very interesting line in the *Ode to Psyche*:

Mid hush'd, cool-rooted flowers, fragrant-eyed.

where four out of the five senses are brought into play. [see: Sidney Colvin's volume on Keats in *The English Men of Letters* series].

2) *Lines written in Dejection near Naples.*

3) Cf. the following lines from Reddingius' *Johannes kind*, where a similar effect is attained:

Zoo zalig-blij de jongen liet
klinken zijn wijs uit pijp van riet,
àl loopend langs het water,
wie was hij, die maar floot en floot,
toen 't eerste gele uchtend-rood
blonk boven wei en water?

not agree with the critic [1]) who calls the fourth act 'the most sustained lyrical effort in English literature'. But, if this claim has to be renounced, the loss is not a great one. Record-breaking has fortunately never yet been a feature of literary production.

Groningen. J. KOOISTRA.

GEORGIAN POETRY [2]).

It is quite probable that in these troublous times people are too restless to concentrate on a long novel and that they turn all the more gladly to brief and beautiful thoughts expressed in poetry. To such this valuable little book of Georgian poetry will be a welcome gift. – In a prefatory note the Editor expresses a wish 'that it may help the lovers of poetry to realize that we are at the beginning of another Georgian period, which may take rank in due time with the several great poetic ages of the past'. – And a new ring is heard in this poetry indeed, a ring with an echo in it of Gray and Wordsworth, Burns and Byron. 'Woman' is not represented in this collection. There is a return to Nature, which may help to send us somewhat more cheerily on our way, and the diversity of subjects makes it bright and pleasant reading. – Of course there will be critics in whose eyes this poetry counts for nothing compared with that of the great poets of the past, but they forget that a poet is a part of his own age and that poetry should not be cut off from that 'renewal of blood which is among the first conditions of health.' – Some seventeen poets are represented, among whom we find the well-known names of Gilbert Chesterton, John Masefield, Ronald Ross, James Stephens, and Rupert Brookes (who died from the effects of sunstroke at Lemnos April 23rd, while serving with the Royal Horse). Gordon Bottomley is represented by *the End of the World*, a fine picture of the 'snow that had fallen many days and nights'. We hear as it were sound deepen into silence; we see the pure white world lying before us; we hear a sheep bleat to its lamb, and a dog howl; the whole scene brings back to our mind the days of our childhood when we were safe indoors, while life went on 'glad of the close enfolding snow.

Trevelyan wrote a sad little poem: *A Dirge, on a beloved friend*, by which the whole aspect of things has changed for those he has left behind him. Harold Munro has contributed two lovely pieces: *Child of Dawn* with its exquisite lines:

> *"I need thy hands, O gentle wonder-child,*
> *"For they are moulded unto all repose."*

and

> *"Breathe thus upon mine eye-lids, that we twain*
> *"May build the day together out of dream.*
> *"Life, with thy breath upon mine eye-lids, seems*
> *"Exquisite to the utmost bounds of pain".*

---

[1]) Miss Scudder, *vide supra*.

[2]) Poetry written in the reign of the present king. The Poetry Bookshop, London. 1911—1912.

nd *Lake Leman* – a fine pendant to Byron's – breathing rest and quiet. The reader will, like the author, be haunted by the spirits of the lake nd 'when all the mortal loves perchance be done' it will dwell as a spirit n him. – In *Geraniums* Gibson gives us a picturesque description of the lowers blazing in red against the luminous blue of a London night, contrasted by the old drunken, blear-eyed woman, who sold the flowers that he might sleep on a bed for that one night. But perhaps the finest poem of he whole book is Gibson's *The Hare*, both the conception and the execution of which are fresh and beautiful. It breathes country-air, we smell the heather, we inhale the keen air on the windy hill and we hear the lark sing. It is he story of a boy of seventeen pursuing a hare and coming upon a gipsy-caravan. He falls in love with the gipsy-girl, who has the same startled look n her dark eyes as the hare. She flies with him in the night, because she vants to escape the wooing of 'Fat Pete', a leering rascal. The two wander hrough the world and live a happy life. How Cowper would have enjoyed he description of the Hare:

"I lay and watched her sleek her fur,
As, daintily, with well-licked paw,
She washed her face and neck, and ears,
Then, clean and comely in the sun,
She kicked her heels up, full for fun."

Walter de la Mare dreams on *Arabia*, whose spells have stolen his vits away and in *The Sleeper* gives us a sweet little picture of a mother, vho has fallen asleep one summer's day, but whose eyes, though sealed fast, till seem to rest on her little daughter. We might compare the purity of his poem with the sensuality of *Snapdragon* by Laurence, a poem flooded vith the distress of mere animal impulses, but expressed in powerful anguage, worthy of a better cause. – Rupert Brooke, famous for his war-ongs, here writes a song of peace and gives a description of a sweet English andscape in *The Old Vicarage, Grantchester*, while he is sitting in the Cafe des Westens' Berlin. He longs for the sweet, clear place, where there s peace and holy quiet, where there are men and women with straight eyes, nd little children, lovelier than a dream; 'where the women do all they ought and the men observe the rules of thought', and he gives us a witty lescription – reminding us of Burns – of the spectral dance, down the lawn, of a hundred vicars.

Besides this poem he contributed *The Fish* and *Dining-Room Tea*. The atter contains nice passages and gives a lovely picture of a bright domestic nterior; but the thoughts expressed in it are sometimes rather vague; the uthor seems to play with beautiful words without knowing himself what e means. In *Dust*, however, we feel the flame of his poetic faith. It is a riumph of *Passion over Reason*. When the poet and his beloved have ecome dust, their atoms will meet, and the weak, passionless heart of later overs will burn and know for one moment what it is to love. – There is Ballad of Chesterton *The Elf* (a fragment from the *Ballad of the White Horse*) in which he sings of the death of Balder. The poem reaches the oint of superstition in the concluding lines:

"There is always a thing forgotten
"When all the world goes well,
"A thing forgotten, as long ago
"When the Gods forgot the mistletoe,
"And soundless as an arrow of snow
"The arrow of anguish fell." —

The Lonely God by James Stephens is a wonderful fine poem in the form of an epic fragment. We are told how Eden was deserted and God came into the quiet place to grieve because his 'darling twain' had gone from him to learn the feel of pain. He longs for his first creatures 'Adam and Eve'; the adoration of the Angels begins to pall upon him. 'It is a lonely thing to be a God.' — Perhaps the poem will shock, but it will shock only those who 'claim for themselves and refuse to others the right to make God in their own image.' — From William Davies' hand we get some fragments from his *Songs of Joy*, all dealing with Nature. Ronald Ross writes on *Hesperus*, who may be 'a tear left by the exiled day upon the dusky cheek of drowsy night.' — We might go on quoting at great length if space permitted. Though some poems in this collection are somewhat vague, and though the thoughts expressed in them are occasionally far-fetched, yet *Georgian Poetry* is a book one is glad to dip into and to keep somewhere handy for a draught of refreshment.

Haarlem. B. WESTERVELD.

VARIA.

UN CAS DE CRITIQUE DE TEXTE.

Dans le *Roman de Rou* de Wace se trouvent, à la page 77 de l'édition Andresen, les vers suivants:

1066 *Li evesque de France et li bon ordené,*
Li barun e li cunte, li viel e li puisné
Virent le gentil regne a grant hunte aturné;
Al rei Challun le Simple en unt merci crié,
1070 *Que il prenge cunrei de la crestienté:*
Veient les mustiers ars e le peuple tué
Par defalte del rei e par sa fiebleté,
Veient la *felunie, veient* la *cruelté* —
1074 *Des Normanz e de Rou, ki le regne ont gasté,*
etc.

Or, au vers 1073 le manuscrit donne: „*lor* felonie", et: „*lor* cruelté"; c'est donc l'éditeur du texte qui a introduit ici les formes *la*, correction qui lui a semblé s'imposer, puisque dans les notes il la passe sous silence. Tobler, dans ses *Vermischte Beiträge*, II, p. 79, rappelle que Diez et Suchier ont conservé ici la forme *lor*, mais lui-même semble hésiter à le faire et pencher pour la forme *la* „parce que dans tous les autres cas connus de

pléonasme dans l'emploi du pronom possessif celui-ci se trouve toujours à la seconde place, comme p. e. en allemand, [en italien, en espagnol]" [1]).

Ce petit cas de critique de texte me semble, par la façon dont Andresen et Tobler le traitent, prendre un intérêt de principe. La méthode que les deux savants allemands appliquent ici rappelle de très près celle dont s'est servie pendant si longtemps l'ancienne école des philologues classiques, mais dont ceux-ci commencent peu à peu à se débarrasser. Au lieu de respecter le texte et de se contenter de noter les cas de prétendues „fautes" en attendant le moment où ils en auraient trouvé une explication — au lieu encore d'admettre dans cette explication la possibilité d'une influence fortement populaire ou dialectale, ou d'une négligence de style, même dans un texte littéraire — ils uniformisaient, corrigeaient, mutilaient au nom d'un principe faussement logique. Voilà l'erreur qu'on a le droit, il me semble, de reprocher ici à la méthode Andresen-Tobler. Mettons qu'on ne trouve réellement dans d'autres textes aucun cas analogue d'un emploi pléonastique du pronom possessif où celui-ci occupe la première place, il n'en reste pas moins vrai:

1e que ces cas peuvent avoir existé, mais ont peut-être disparu sous la main de copistes peu scrupuleux, ou trop scrupuleux, si l'on veut.

2e que l'emploi de *lor* ici s'explique quand-même très bien comme construction populaire et négligée: je n'ai pas besoin de citer ici des cas de constructions en ancien français que Tobler lui-même appelle plus d'une fois des „négligences" [2]).

Mais surtout:

Même si le cas était absolument unique et ne s'expliquait pas, au fond, assez facilement: il faut, pour avoir le droit de changer un texte comme l'a fait ici Andresen, et comme Tobler semble ne pas trop le lui reprocher, des arguments d'une tout autre nature et autrement solides que ceux qui ont poussé ces deux savants à commettre ici ce que j'appellerais volontiers un petit — oh, un tout petit! — vandalisme philologique [3]).

Amsterdam. C. DE BOER.

NOGET USTYGGELIG STYGGT.

(An Ibsen-*crux*.)

Peer Gynt, when in the Dovre-Mountain-hall, has been witnessing a dance by the "Princess" and her little sister. On being asked what he thinks of the performance, "Prince Peer", owing to his "menneskesanser" not yet having been replaced by "troll-ones", and seeing:

A bell-cow with her hoof on gut-strings a-playing,
A sow in socks tripping in tune and swaying

thinks it exceedingly ugly and says so, using the expression placed at the head of this paper. (*Folkeudgaven*, vol. III, p. 334, *Mindeudgaven*, vol. II, p. 201). It should perhaps be remarked in passing how strange it is that

---

1) „N'entendés mie de Yosaphas s'œvre et sa vie" (*Barl. et Jos.*, 288, 31); „Severe fu del satiro il suo nome" (Pulci, *Driad.* I, 37). Cf. „Mijn broer z'n fiets".

2) Négligences qu'il importe de ne pas confondre avec de véritables „lapsus calami", avec l'évidentes „fautes de copiste"!

3) Si seulement la forme *lor* se trouvait à la rime! Tout aurait été sauvé!

Peer all the time here sees her as she was in reality (from our point of view), whereas he evidently saw nothing but a charming appearance when he met her first. We shall have to take the fact that he sees "through" her, I presume, as meaning symbolically that this lover believed his crow but a very short time to be a Swan, as Romeo his Rosaline, and that he has already enough of her who *was* the chosen lady of his heart.

As to the curious expression used here, Professor Storm has warned us (*Samtidens Ibsen-Festskrift*, 1898, p. 191) that the exact shade of meaning of *ustyggelig* is difficult to appreciate for a non-Norwegian: "man maa være Nordmand for at föle det usigelig intense som ligger i dette Udtryk." No wonder then that the greater part of the translators have failed to render it by an exact equivalent. Of course, *quelque chose d'horrible* (le comte Prozor), *ein ergreulich gesicht* (Morgenstern), *'n griislek wesen* (Broms), are renderings that cannot be looked upon as downright nonsense or even absolutely wrong, but they do not even come *near* the "unspeakably intense" we must look for in the original; to the former of these two categories – or to either? – I should assign Passarge's *Du blickst mir mit dem Auge des Schranzen* (!) whilst Mrs. Clant van de Myll's *Een afschuwelijk spel* is not very far from the second either. Mr. Ellis Roberts' *monstrously grim and queer* and Mrs. Archer's *something unspeakably grim*, are the nearest approach to the Norwegian that I have seen. They certainly render the sense right enough, but as they do not reach the result in the same way in which it was obtained in Norwegian, the impression produced does not come up to the level of the original.

An investigation of the composition of the word alone will show us the way. The only one to venture upon an explanation of the word is Mr. Archer and that will turn out to be wrong. "Ustyggelig", we read in a note to his translation, seems to be what Mr. Lewis Carroll would call a Portmanteau-word, composed of *usigelig* = unspeakable and *styg* = ugly, hence the Archers think it might be rendered by "beyond grimness grim". Well, yes, so it might be rendered and that would have been better than the "something unspeakably grim" used in the translation itself. For the word is undoubtedly nòt a Portmanteau-word, i. e. what the professional philologist, when the principle is found applied unconsciously, calls contamination (or blending): when two words or expressions are present to the mind at the moment of utterance of the thing thought, the result being part of each of these words or expressions; slithy = slime and lithy, mimsy = miserable and flimsy, rebuse = rebuke and abuse, – see the N. E. D. in voce portmanteau-word, and Jespersen, *Progress in language*, §§ 155, 177 and 204 on blendings in the constructions of the pronouns. The point is sufficiently proved by the fact that by the side of *u-styggelig* we find *styggelig* (kaangsdottri klaga 'o va' saa steggleg solti, Bugge-Berge, *Norske Eventyr og Sagn*, II, p. 61), as well as *avstyggelig* (*Kongespegelen*, transl. into Landsmaal by Möller, p. 52; Aasen gives only *ovstygg* = *yderst hæslig* on p. 564 but "corrects" *ustyggjeleg* (p. 883) into *ovstyggjeleg*!) [1]) and hence it is clear

[1]) When Aasen changes ustyggelig into the compound with ov-, he is evidently momentarily not aware of the intensive force of u-, which he appears to remember as a negative only; cf. his *Proverbs* p. 264: Ein kollsiglar like snart i ovbyren son i ubyren!

that our *ustyggelig* is composed, not at all "paa Trods af al Fornuft" as Vilh. Andersen says of an apparently similar case (*Vilh. Thomsen-Album*, p. 276; his example *uvorn* is not at all beyond doubt), but on the contrary quite "purely" if I may say so, without any contamination at all, of *styggelig* = styg, ugly and the particle *u-* which has here an *intensive* force. When in the first act, Aase calls her scapegrace of a son an *Ubæst*, as she does repeatedly with great gusto, she does not take away the force of the simplex beast by the *u-*, on the contrary she strengthens it. In the same way we have *utal*, not = no number, but: a great number (although it is possible to explain it as "hvad der ikke kan tælles", Falk og Torp i. v.) Lower down in the play, we have *ustyrtelig* (and it is not without interest to note that in this passage, Ibsen in the first draft, had first written *ustyggelig* too) = *overmaade*, which Falk and Torp compare to middle low german *unstormelik*. Again norw. *ustöyteleg* and *utyske* = monster contain the same intensifying prefix; just like Swedish *opyske*, which we have by the side of pyske (Rietz, p. 513); cf. further *u-storm* = a bad storm, Kalkar, *Ordb. til det ældre Da sprog*, who compares mhg. *ungestorm*, and *udöd*, which Ibsen uses in a passage of the first P. G.-draft, cancelled ofterwards; *Eft. Skrifter*, II, 82 [1]).

So, if we wish to render the word in its exact shade of meaning, any attempt to translate it as a contamination of unspeakable (usigelig) and grim (styg), is doomed to failure, – so far as the form is concerned. We must on the contrary try to find an expression, containing for an equivalent not the negative but the intensive *u-*, and a word for ugly. Something like "supermonstrously monstrous" would be an exact equivalent in form, as intensely ugly in meaning. Quelque chose d'horriblement horrible does not do for French as the intensive particle is wanting; we should have to go the whole hog and venture upon "superhorriblement horrible" or perhaps slightly better: "archi-horriblement horrible" or "archi-horriblement laid". As for German, something like "aussergemein scheusslich" would shock us little, and "ungemein" not at all; only I must be very much mistaken, apart from the fact that un- would here rather be felt as a negative, if there is not here wanting this very element of "canaillerie" that we instinctively look for Perhaps an expression like "etwas übergrösslich-grössliches" or "etwas überscheusslich-scheussliches" may be acceptable. In the case of Dutch, all I can suggest is "iets bovenmonsterlik monsterliks"; "iets ingemeen leliks" is literal enough, but seems objectionable from the same point of view as the German expressions quoted.

As to the expression *noget ustyggelig stygt* itself, it is interesting to find that it was not made up by Ibsen, as some might imagine. *Ustyggelig* alone (in the sense of course of "very much", cf. the use of *awful(ly)*), is found

[1]) A parallel is provided to a certain extent by the prefix *in* which we are but too apt to look upon as negative only, but which is often quite demonstrably intensive, as the Dutch hij is zo in-gelukkig; cf. Vercoullie i. v. and a paper by Mr. Alb. Hoefer in *Germania*, 15, p. 61 seqq. where several instances are collected from the Modern German dialects, O. Norse and Old English. A possible instance in Modern English may be the well known *crux* in Shakespeare's *Merchant of Venice* (IV, 1, 128) where Shylock is called an *inexecrable* dog, which assuredly should not be changed as some commentators propose into inexorable. If the man that must be execrated is execrable, Shylock's crime to be sure may be so great, that it can*not* be execrated enough. – and if the surreptitious introduction of this last word (enough) is not admitted (and I have my doubts), then the only explanation remaining is to look upon it as an intensive. –

several times in the collection of fairy tales of Asbjörnsen that Ibsen has drawn upon so often both for the tales themselves, consciously, and, no doubt unconsciously, for some words; here again he may be supposed to be indebted to it for this exquisite expression, for not only does it occur there twice by itself — "det er ein ostyggele ovane" (*Huldre-Eventyr*, 1912, p. 127; En Söndagskveld til sæters) and "Den andre böia ... var saa vild og ustyggelig at", etc. (ib. p. 289: *Makreldorg* and elsewhere cf.: Jau, dei les eī ustyggjeleg mengd; Vethe Vislie, A. O. Vinje, p. 193) — but in *En Sommernat paa Krogsskogen*, we find the actual typically Norwegian expression that roused Prof. Storm's enthusiasm: "Haare' det sto som grisebust, og skjegge'var itte likere det heller, saa je rekti syntes det var en ustyggeli stygg fant."

To be sure, the lady cannot have been a great beauty, — to express it in the words of another of Asbjörnsen's tales (*Huldre-Eventyr*, 1912, p. 55, Lunde-ætten), she must have been "saa stygg at hu ratt kunde skræmt faen vetlaus" for I do not think this is *very* much more than the quantum of Peer's disgust which the poor „Princess" has to put up with. —

Gent. H. LOGEMAN.

WILHELM UND MARIANNE BEI GOETHE.

Auf Seite 34 dieser Zeitschrift hat Scholte „Namenkombinationen" aus dem *Werther* und aus der *Theatralischen Sendung* zusammengestellt und u. a. dadurch seine Meinung unterstützt, daß die Konzeption der beiden goethischen Werke zeitlich nicht weit auseinander liegen könne. „Werther und Wilhelm heißen die Freunde hier, Wilhelm und Werner die Freunde, resp. Schwäger dort; Marianne, die „Geliebte" der *Theatralischen Sendung*, hat ihren Namen gemeinsam mit einer Schwester von Werthers Lotte."

Was nun den lautlichen Anklang der Namen Werther und Werner betrifft, dieser ist doch wohl zu geringfügig oder zu zufällig, als daß man hieraus Schlüsse ziehen dürfte. Schalten wir diese beiden Namen aus, so bleibt die Tatsache bestehen, daß im *Werther* wie in der *Theatralischen Sendung* — wir wollen es vorläufig so unbestimmt fassen — ein Wilhelm und eine Marianne vorkommen. Goethe hat überhaupt für diese zwei Namen eine Vorliebe gehabt. Nicht nur Lottes Schwester, auch die Schwester des Barons in der *Lila* heißt Marianne; auch die zwei Hauptpersonen, die Liebenden, in dem Schauspiel *Die Geschwister* sind ein Wilhelm und eine Marianne. Daß in der *Theatralischen Sendung* und in den *Geschwistern* die Liebespaare dieselben Namen haben, wird andern wie mir aufgefallen sein [1]). Man

[1]) Man vergleiche das Vorwort zu Mayne's kleiner Ausgabe der *Theatralischen Sendung*, Seite 14. „Die Namen Wilhelm und Marianne", sagt Berger in dem mehrerwähnten Aufsatz (*Nord und Süd*, XLVII, S. 375), „stammen aus englischer Dichtung. Bei James Graeme, bei John Logan, Christoph Smart, John Gay u. a., vor allem in der Balladendichtung ist *Wilhelm* einer der beliebtesten Namen; für den Namen *Marianne* hatte die Literatur jener Zeit eine besondere Vorliebe: er erscheint bei Haller und Gotter, in Millers *Siegwart* und sonst sehr häufig nach dem Vorbilde der englischen Lyrik und Balladendichtung, sowie Richardsons; darauf deutet auch schon die fast durchweg übliche englische Schreibung *Mariane*." — Ich benutze diese Gelegenheit, auf eine jüngst erschienene Berner Dissertation von S. L. Janko hinzuweisen, in der hauptsächlich an der Hand der *Theatralischen Sendung* und der *Lehrjahre* Goethes *Stellung zum Theater* entwicklungsgeschichtlich beleuchtet wird (Halle, 1915). [J. H. S.]

Der Name Marianne ist wohl durch Marivaux' berühmten Roman: *La Vie de Marianne* (1731) in Schwung gekommen. [Fr.]

ist geneigt zu fragen: steckt hier nicht doch etwas mehr als Zufall dahinter?

Beginnen wir mit dem männlichen Namen. An sich ist es durchaus erklärlich, daß ein Autor, der einmal ein Selbstbekenntnis in poetischer Form niedergeschrieben und sich selbst (mehr oder weniger) unter einem bestimmten Namen geschildert hat, in spätern Jahren auf denselben Namen zurückgreift für eine Person, die wieder von seinem eignen Herzblut am meisten mitbekommt, auch dann, wenn die beiden in Betracht kommenden Werke weiter nichts miteinander zu tun haben.

Die Leiden des jungen Werthers, obwohl in der Modeform des richardsonschen Briefromans verfaßt, sind – was den ersten Teil anbelangt – im tiefsten Grunde Selbstbekenntnisse. Was Werther an Wilhelm schreibt, gesteht Goethe sich selbst, m. a. W. Goethe ist (so kann man es auffassen) Werther + Wilhelm, wie er schon Eridon + Lamon gewesen war, wie er nachmals Tasso + Antonio sein sollte u. s. w.

Daß Wilhelm in der *Theatralischen Sendung* Goethe selbst ist, braucht nicht mehr gesagt zu werden, und daß der Wilhelm der *Geschwister* vom Dichter die bedeutsamsten Züge erhielt, ist ebenso bekannt.

Wenn also Goethe dreimal unter dem Namen Wilhelm erscheint, so erhebt sich die Frage, welcher Wilhelm ist der älteste, wenigstens der Konzeption nach?

Und wenn dann ferner, wie allgemein angenommen wird, Wilhelm Meister nach William Shakespeare benannt wurde, dem der Dichter seit seinen Straßburger Tagen die höchste Bewunderung zollte, so liegt m. E. die Schlußfolgerung nahe: Wilhelm Meister muß – mindestens in der Konzeption – wohl der erste Wilhelm gewesen sein. Auch dies würde demnach für die Annahme sprechen, daß die früheste Konzeption des *Urmeister* vorwetzlarisch gewesen sein kann. Andrerseits sind jedoch die beiden Wilhelm in dem ersten Buch dieses *Urmeister* und in den *Geschwistern* so wesensverwandt, daß ich es nicht für angängig halten kann, die Anfänge der Ausarbeitung der *Theatralischen Sendung* erheblich vor die Entstehungszeit der *Geschwister* (1776) heraufzurücken.

Eine weitere Frage, die sich mir schon vor Jahren aufgedrängt hat, ist die: wenn diesem Wilhelm-Goethe mehr als einmal eine Marianne zugesellt wird, geht dann nicht auch diese entweder auf ein literarisches Vorbild zurück, oder liegt nicht auch hier vielleicht ein Erlebnis zugrunde? Wer mag dann aber die Marianne gewesen sein zu einer Zeit, als Marianne von Willemer noch geboren werden mußte?

Berlin-Weißensee. G. van Poppel.

HALBARBEIT.

Im Anschluß an obige Miszelle möchte ich noch einmal auf meine Fußnote zu S. 36 von Scholtes Aufsatz zurückkommen. Ich vermutete dort, anstatt des vom Schreiber überlieferten, mir unverständlichen, *Haltbarkeit*, ein Goethesches Wort *Halbarbeit*, konnte aber augenblicklich für diese und ähnliche Bildungen bei Goethe keine Belege beibringen. Inzwischen geriet ich auf die *Beiträge zu einem Goethe-Wörterbuch* von *W. Kühlewein* und *Th. Bohner* (*Beiheft zur Z. f. d. Wortforschung* von *Kluge*, Bd. VI), und

fand in dieser äußerst sorgfältigen Arbeit S. 2–17 das ganze Material beisammen: nicht weniger als 143 substantivische und 131 adjektivische Komposita mit der Vorsilbe *halb*, unter diesen auch *Halbarbeit*! Die Stelle lautet S. 9: *und viele Vor- und Halbarbeiten liegen da* (Briefe 26, S. 347). Dazu auf derselben Seite die chronologische Tabelle, aus welcher hervorgeht, daß Goethes Vorliebe für diese Bildungen sich besonders in den Jahren 1796–1800 und 1806–1815 äußert. Aus ersterer Zeit (Juli 1796) stammt eben die von Scholte besprochene Briefstelle. Ich glaube also, daß durch diesen Fund meine Vermutung eine starke Stütze gewinnt.

Utrecht. FRANTZEN.

BOEKBESPREKINGEN.

G. REYNIER, *Le roman idéaliste au XVIIe siècle.* Paris, Hachette, 3 fr. 50.

De tout temps il y a eu deux courants dans la littérature française, le courant idéaliste et le courant réaliste. Tantôt l'un est plus fort que l'autre, tantôt ils se rapprochent et semblent se confondre, tantôt ils sont nettement séparés, jamais ni l'un ni l'autre ne tarit complètement. Si la vie de société fait naître une littérature où les femmes sont admirées et vénérées comme des idoles, la littérature bourgeoise est animée d'un autre esprit. Ainsi au moment même où Chrétien de Troyes au XIIe et Guillaume de Lorris au XIIIe siècle ont écrit leurs romans pour la société courtoise de leur époque, nous voyons les bourgeois -- et les nobles – se délecter des fabliaux les plus grossiers.

Ces deux tendances, qui se manifestent naturellement sous des aspects différents selon les époques, M. Reynier, maître de conférences à l'Université de Paris, les a dépeintes dans deux livres intéressants.[1]) Il continue maintenant l'étude du second courant dans un nouveau livre, *Le roman idéaliste au XVIIe siècle.*

Les romans réalistes ont eu du succès seulement dans la première moitié du siècle: de 1623 à 1646 *Francion* a eu dix-sept éditions, de 1646 à la fin du siècle on n'en compte que neuf; le *Roman bourgeois* de Furetière, qui date de 1666, n'a eu qu'une seule édition au XVIIe siècle. On pourrait faire la même remarque pour les grands romans idéalistes. On voit par là, combien les auteurs classiques ont satisfait aux aspirations de leur génération en créant une littérature belle et vraie. Le Sage, qui continuera le roman réaliste, apprendra beaucoup d'eux.

Il est difficile d'être simple et naturel. De même que la littérature précieuse pèche par une débauche de chasteté — le mot est de Brunot —, de même les romans réalistes se traînent dans l'ordure. Le but d'auteurs comme Sorel, Du Bail et autres, n'est pas de peindre la réalité telle quelle, ils sont loin de la conception d'un Stendhal et d'un Flaubert, ils veulent avant tout amuser le public. Voyez les titres: *Célestine* ou *Histoire tragicomique de*

---

[1]) *Le roman sentimental avant l'Astrée*, Paris, Colin 1908 et *Les origines du roman réaliste* Paris, Hachette, 1912.

Caliste et de Mélibée; *Histoire comique de Francion*; *Recueil général des Caquets de l'Accouchée*, ou *Discours facétieux* . . . .; *Le Romant satirique* de Jean de Lannel; *Le Gascon extravagant, histoire comique*; *Polyandre, histoire comique*; *le Roman comique* de Scarron etc. Ils veulent donc faire rire; il est vrai que le comique consiste souvent dans des volées de coups de bâton ou de coups de pieds, dans des situations équivoques et dans des mots grossiers. D'ailleurs la société de la première moitié du XVIIe siècle était loin d'être dégrossie; les grands seigneurs s'encanaillent à plaisir et Gaston, frère du roi, va bientôt instituer un „conseil de vauriennerie."

Le roman réaliste n'existe en grande partie que par réaction contre les belles manières, les sentiments guindés, le langage affecté des héros des grands romans. Mais Sorel dans son *Berger extravagant* va plus loin encore: non seulement il attaque les romans sentimentaux comme *Daphnis et Chloé* et *l'Astrée*, mais aussi les poètes comme Homère, Virgile, Baïf, du Bartas et surtout Ronsard: „Que l'on voie ses Sonnets, ses Poèmes et ses Elégies, tout est plein d'absurdités antiques." Il condamne donc le merveilleux païen. Il critique aussi le style: il a eu l'idée originale de faire peindre un portrait composé d'allégories réalisées: le teint blanc comme la neige, les sourcils noirs comme ébène et faits en forme de deux arcs, à la place des yeux deux soleils jetant des rayons, des cheveux pendant comme des lignes avec l'hameçon au bout et quantité de cœurs pris à l'amorce.

Le mérite des ces romans décousus et mal écrits est qu'ils nous peignent des milieux précis: le *Roman comique* nous mène dans le Mans, dans le *Roman bourgeois* nous sommes à Paris à la place Maubert et l'auteur nous décrit vivement le monde du Palais. Des livres, nuls au point de vue littéraire, comme *Les Amours, intrigues et caballes des domestiques des grandes maisons de ce temps*, nous fournissent pourtant un spécimen intéressant du langage populaire à Paris.

Les grands auteurs classiques du XVIIe siècle n'ont pas ignoré nos romans: Molière a profité de *Polyandre* et de la *Fille de Célestine* pour son *Tartuffe*, Racine du *Roman bourgeois* pour ses *Plaideurs*; il semble que dans *Polyandre* Sorel vise cette Compagnie du Saint-Sacrement sur laquelle les études de M. Allier et de M. Rébelliau nous ont renseignés et à laquelle Molière a pensé aussi en composant son *Tartuffe* et son *Don Juan*.

Le roman réaliste a fortement subi l'influence des romans picaresques espagnols traduits en français, au commencement du siècle; *Don Quichotte* a été très apprécié: nous trouvons une discussion sur la valeur de Cervantès dans le *Roman comique*, chap. XXI, et c'est l'œuvre espagnole qui a servi de modèle à Sorel pour son *Berger extravagant*.

Tout cela n'est pas bien nouveau: Körting, Lanson, Roy, Morillot, Le Breton ont parlé du roman avant M. Reynier. Pourtant, cette étude a une réelle valeur: il faut reconnaître que M. R. excelle à caractériser les différentes œuvres, à en dégager les éléments importants et féconds et à les mettre en rapport avec la société du temps. Il a eu l'heureuse idée d'illustrer les scènes décrites dans les romans par ce que nous apprennent la peinture et la gravure — citons *les Gueux*, les deux *Grandes Vues de Paris* de Callot, *le Mariage à la ville, le Mariage à la campagne* et *les Cris de Paris* de Bosse. —

La bibliographie placée à la fin du livre, contenant la date de la publication et le nombre de réimpressions, est très instructive. Aussi espérons-nous vivement que l'auteur continuera ses études sur le roman et nous donnera bientôt un pareil livre sur le roman idéaliste au XVIIe siècle.

Nous devons rectifier une erreur qui se trouve dans le chapitre consacré à *Don Quichotte*. M. R. dit à la page 70: „après le *Don Quichotte* on n'en a plus écrit (c.-à-d. de romans chevaleresques) en Espagne et on n'en a réimprimé qu'un seul." C'est là en effet l'opinion courante et Fitzmaurice-Kelly a dit à peu près la même chose dans sa *Littérature espagnole*. Mais dans sa dernière édition 1913, p. 285, il a changé la rédaction du passage en question et il dit: „Après que *Don Quichotte* eut paru, on écrivit encore des romans de chevalerie, mais on ne les publia pas, et un seul.... fut réimprimé." C'est plus près de la vérité. Pourtant ce n'est par encore exact. M. Milton A. Buchanan à publié dans les *Modern Language Notes* (décembre 1914) une liste de romans publiés ou réimprimés après 1605, l'année où parut la première partie du célèbre roman de Cervantès.

Leiden. K. SNEYDERS DE VOGEL.

HANS SPERBER, *Studien zur Bedeutungsentwicklung der Präposition* **über**. Uppsala, K. W. Appelberg, 1915. (V u. 161 S.).

Diese *Studien* sind aus einer sprachpsychologischen Untersuchung des Verfassers hervorgegangen, die ein Jahr vorher unter dem Haupttitel *Über den Affekt als Ursache der Sprachveränderung* (Halle, Max Niemeyer) erschienen ist. Er verficht in diesem grundlegenden *Versuch einer dynamologischen Betrachtung des Sprachlebens* – wie der Nebentitel lautet – die Ansicht, daß nicht in erster Linie Assoziationen und Empfindungen, nicht die Sinne und der Intellekt, wie es in einem großen Teil der psychologischen Literatur hingestellt werde, die Hauptursachen der Sprachveränderungen seien, sondern die Gefühle oder Affekte, die ja auch im gewöhnlichen Leben als treibende Kraft den ersten Platz behaupten. Wo nicht kulturhistorische Bedeutungsübergänge vorliegen, seien die mit den einzelnen Worten verknüpften Affekte als die Ursache des Bedeutungswandels zu betrachten, eine Hypothese, die als Erklärungsprinzip ihr Wirkungsbereich auch über den Ursprung der Sprache, über Namengebung, sowie über Laut-, Flexions- und syntaktische Veränderungen erstrecke.

Ein affektbetonter – hier wie sonst gleichwertig mit gefühlsbetonter – Ausdruck habe immer Aussichten sich durchzusetzen, manchmal auf Kosten einer neutraleren Phrase. Allein der freien Entfaltung der affektischen Triebkräfte, oder anders ausgedrückt, der Freiheit der Affektentladung stehe die Rücksichtnahme auf die Verkehrsfunktion der Sprache, die der Beharrlichkeit derselben zugute komme, hindernd im Wege. So entstehe, um mit Verf. ein Fachwort der Freudschen Psychologie zu entnehmen, eine Zensur, die Unverständliches, Anstößiges, Verletzendes, vom Usus allzu stark Abweichendes nach Möglichkeit auszuschließen suche.

Für den Verlauf des Bedeutungswandels sei an das psychologische Gesetz der Abschwächung erinnert: Jeder Affekt schwächt mit der Zeit ab, bis zum

völligen Verklingen. So auch werde jeder Affektträger (Wort oder Ausdruck) durch häufigen Gebrauch affektschwach, zuletzt ganz farblos. Die damit parallel gehende Folge sei, daß er im Kampf mit etwa einem neu auftretenden Affektträger den kürzeren ziehe, bis er in diesem Konkurrenzkampf ganz erliege.

Für Sperbers dynamologische Aufstellungen lassen sich mühelos Belege anführen, nicht nur aus einem Zeitraum von Jahrhunderten, sondern ebenso leicht aus der kurzen Zeitspanne eines Menschenlebens. Wie fremd steht man ohne eingehende Vorstudien z.B. der Sprache des Mittelalters gegenüber, sei es wegen der seitdem völlig untergegangenen Wörter und Satzformen, sei es wegen der ganz oder teilweise veränderten Bedeutung der noch mehr oder weniger geläufigen Sprachformen, eins wie das andere verursacht durch Abschwächung ihrer Prägnanz, d.h. ihrer Affektstärke. Andrerseits mag an gewisse Mode- und Schlagwörter erinnert werden, die in wenigen Jahren entstehen und als solche oder auch überhaupt vergehen, d.h. wegen ihres Affektgehalts sich durchsetzen und infolge ihres durch häufigen Gebrauch verursachten Affektverlusts allmählich ganz verblassen, bezw. außer Umlauf geraten.

Verfasser versucht nun in seinen *Studien* den Beweis zu erbringen, daß die Erkenntnis von der affektischen Natur des Bedeutungswandels als „heuristisches Prinzip", mithin als Arbeitshypothese brauchbar ist, indem er des weiteren ausführt, was er in seinem *Affekt* mit Bezug auf die Präposition *über* an ein paar Stellen (S. 52 ff. u. 90 ff.) nur hatte streifen können. Selbstverständlich durfte dabei die Affekthypothese nicht der Ausgangspunkt, sondern sie mußte der Endpunkt der Beweisführung sein. Darum gibt Sperber jedesmal eine Reihe von chronologisch geordneten Belegen, in denen alte und neue Bedeutungen sich berühren. Unter Berücksichtigung der von ihm als richtig erkannten Darstellung des Mechanismus der Bedeutungsverschiebung, die Stöcklein in seinem *Bedeutungswandel der Wörter*, S. 14, bereits 1898 vorlegte, prüft er solche Übergangsfälle auf ihren Affektgehalt, stellt zur objektiven Kontrolle daneben Analogien („Expansionsparallelen") auf, und gelangt so zu dem Schluß, daß die Ursache der sprachlichen Neuerung, abgesehen von etwaigen rein kulturhistorischen Momenten, nur in der Wirkung des Gefühlskomplexes, die der durch die Sprache ausgedrückten Situation anhafte, zu finden sei.

Ausgehend von der als gesichert geltenden ursprünglichen lokalen Bedeutung der Präposition *über* – nämlich räumliches Verhältnis, bei welchem sich ein Gegenstand vertikal oder ungefähr vertikal oberhalb eines andern befindet –, fragt es sich nun, wie es zu erklären sei, daß mittels dieser Präposition auch unmittelbare Berührung, sogar auf allen Seiten eines Gegenstandes ausgedrückt werden kann; ferner wie Bedeckung, Verbreitung, einfache Bewegung, schließlich Kausalität und noch andere Verhältnisse in die Bedeutung von *über* aufgenommen werden können.

Eine ungefähre Bedeutungsentwicklung in schematischer Darstellung möge als Beispiel dienen: Ein Gegenstand befindet sich oberhalb eines anderen ohne direkte Berührung (ursprüngliches Verhältnis); der höhere Gegenstand bedeckt und schützt den andern ohne direkte Berührung (z.B. ein Schild

über dem Kämpfenden); durch Abschwächung der affektischen Vorstellung des begleitenden Schutzes gewinnt der Bedeckungsbegriff an Kraft (z.B. *Irinc der vil küene en schilt über houbet swanc*: Nib., hrg. von Bartsch, 2053); die schützende Bedeckung findet auch unter Berührung des Gegenstandes statt (z.B. *Des galmes het in so bevilt Daz er zucte über sich den schilt* = daß er sich mit dem Schilde zudeckte oder bedeckte: Parz. 567, 29 f.; eine Decke über das Bett legen); die schützende Bedeckung kann auch auf der Seite oder unter dem Gegenstande vorkommen (einen Panzer über der Brust tragen; ein Tuch, das über das untere Ende einer Röhre gebunden ist); die Bedeckungsvorstellung bleibt allein übrig, bisweilen verbunden mit übertragener Bedeutung, z.B. mit Personifikation (der Nebel legte sich über das Tal; Trübsinn legte sich oder verbreitete sich über seine Seele), und in elliptischer Gestalt (z.B. Mhd. *über einen kommen*, *loufen*, *springen* für: kommen usw. und den Schild über ihn halten), wodurch die Farblosigkeit des Ausdrucks völlig erreicht wird. Diese Verlaufsmöglichkeit des Bedeutungswandels von *über* – natürlich im Zusammenhang der ganzen Phrase – ergibt sich aus den vom Verf. angeführten sprachhistorischen Belegen, für welche in diesem Schema der Kürze wegen ein paarmal andere Phrasen gegeben wurden.

In den ältesten Zeiten war alles, was mit Krieg zusammenhing, ohne Zweifel von starken Gefühlskomplexen begleitet, sodaß z.B. die Schutzvorstellung anfänglich als affektstarke Nebenvorstellung häufige Anwendung fand, zugleich aber an Affektkraft immer mehr einbüßte, wodurch das ursprüngliche Wortgebiet überschritten werden konnte („Expansion") und nun andere begleitende, nicht selten anfänglich sekundäre oder tertiäre Vorstellungen – oder éine andere solche Vorstellung – zur Herrschaft gelangten.

Obiges Schema, das in gedrängtester Form die Darlegungen und Intentionen des Verfassers widerzuspiegeln versuchen soll, gilt im großen und ganzen für Ausdrücke wie *über einem halten* (im 16 Jh. = ihn beschützen, protegieren, für ihn sorgen), *über etwas wachen*, *über einen beten* u. verwandte. Verglichen wird noch in einem Exkurs die Bedeutungsentwicklung von *unter schilde*, worin unter dem Druck affektischer Kräfte, die von dem Vorstellungskomplex des Schutzes herstammen, die Präposition in die Bedeutung „hinter" übergeht, bis schließlich bereits im Mittelalter das Ganze bedeutet „mit einem Schilde bewaffnet, kampfbereit, im Kampfe". Als Expansionsparallelen werden dann die Bedeutungsübergänge von *bergen*, *folgen*, *schild* und der Präposition *um* gestreift, worauf hier nicht weiter einzugehen ist.

Unter Heranziehung der affektischen Einwirkung, die von der Bedeckung des Gefildes durch Heeresmassen (Heerestypus) oder durch Fluten (Flutentypus) ausgeht, werden darauf *über die Heide* (*Wiese*) *gehen*, *Tränen liefen über seine Wangen*, „*über* zur Bezeichnung vielseitiger Verbreitung" erklärt. Die affektische Übertreibung des Bedeckungstypus, der dabei zugrunde liegt, schwindet immer mehr, bis endlich völlige Reduktion eintritt und nur noch die heutige farblose Bedeutung der einfachen Bewegung übrig bleibt.

Daß die Vorstufen der erwähnten Funktionen – der Bedeckungs- und der

Schutztypus – manchmal in vorliterarische Zeiten zurückreichen müssen, wird nebenher angemerkt.

Endlich werden Ausdrücke besprochen wie *über etwas zürnen*, *über jemanden klagen*, *über jemanden schreien*, *richten über*, *über etwas weinen*, worin aus affektstarker Religionssphäre und Gerichts- oder Totenklagesituation unter allmählicher Reduktion des Affektgehalts die Präposition teilweise feindliche Tendenz („gegen"), schließlich kausale Bedeutung („wegen") annimmt und von denen die erste, zweite und letzte Phrase im Neuhochdeutschen sogar auch lediglich zur Bezeichnung einer Gemütsbewegung dienen.

Noch sei bemerkt, daß lateinische Textvorlagen zum Vergleich mit den entspechenden germanischen Phrasen (Übersetzungen) herangezogen werden, wo die Literatur Anlaß dazu bot.

In einem „Schlußwort" erinnert Verf. an Unzulänglichkeiten der literarischen Überlieferung, sodaß uns z.B. aus der Kriegssphäre wohl die Terminologie der Ritter, sogutwie nicht aber das soldatische Sprachmaterial des 14. und 15. Jahrhunderts bekannt ist; und daß aus der Religionssphäre die Schriften der beschaulichen Gottesfreunde weit stärker vertreten sind als die des leidenschaftlich heftigen Geislertums, was bei einer Phrase wie *Gottes Zorn kommt über jemanden* in Betracht zu ziehen ist: kann man doch mit Sicherheit annehmen, daß trotz der spärlichen Belege die Geisler oft damit gedroht haben, wozu ihrerseits die milden Gottesfreunde keine Veranlassung hatten, sodaß der Ausdruck in Wirklichkeit weit mehr gebraucht wurde als es nach der schriftlichen Überlieferung den Anschein hat.

Es sei noch darauf aufmerksam gemacht, daß Sperber eine Erklärung für die merkwürdige Tatsache zu geben versucht, daß *über* auch den Akkusativ regiert ohne ein Ziel auszudrücken, sondern um sozusagen bloß den Schauplatz der Bewegung zu bezeichnen. Während der Dativ – bei den Dativund-akkusativ-Präpositionen – ausdrückt, daß sich ein Gegenstand in einer bestimmten Lage befindet, gibt der Akkusativ an, daß eine Bewegung solange fortgesetzt wird, bis diejenige Lage erreicht ist, die durch die Präposition mit dem Dativ ausgedrückt wird. Also: *in die Kirche gehen* = gehen, bis man in der Kirche ist, *das Bild über den Schrank hängen* = das Bild solange bewegen, bis es über dem Schrank hängt, *er streckt seine Hand über mich aus* = er streckt seine Hand aus, bis sie sich über mir befindet. Nun haben wir aber neben *er geht über die Wiese*: *er geht auf der Wiese* (*spazieren*), neben *er geht über die Brücke*: *er geht* (*gerade*) *auf der Brücke*, u.dgl., ohne wesentlichen Unterschied der Situation in je einem Satzpaare. Verf. erklärt den Akkusativ in den beiden ersten Phrasen dieser Gruppe aus dem Zusammenhang mit dem Bedeckungstypus, wobei die affektische Übertreibung der Bedeckung mit der Zeit ganz reduziert wurde (Stöckleins „Reaktion auf Übertreibung"). Etwa so: Die Heeresmassen (oder die Fluten) ziehen oder verbreiten sich solange, bis sie die Wiese völlig bedecken, d.h. sich über (= auf) der ganzen Wiese befinden. Reduktion erst dieses völligen Bedecktseins, dann auch des Massenbegriffs bis zum singularen Subjekt unter gleichzeitiger Vordringung der Bewegungsvorstellung, somit mehrere Verschiebungsprozesse infolge der affektisch übertriebenen Bedeckungsvorstellung in den Anwendungen, wo durchaus nicht das Land völlig bedeckt wurde,

ermöglichen zuletzt den Satz *er geht über die Wiese* u. ä., worin bloß noch die Bewegung an der ursprünglich einen andern Bedeutungscharakter tragenden Akkusativkonstruktion haftet (vgl. oben). Bereits in den ältesten Denkmälern ist dieses Stadium des Abschwächungsprozesses erreicht. Ähnlich lautet die Erklärung für *Tränen liefen über seine Wangen, das Bächlein läuft über die Wiese*, was nur auf den Flutentypus zurückzuführen ist.

Nebenbei bemerkt, braucht nicht immer eine einzige affektbetonte Vorstellung den Bedeutungswandel – eventuell verbunden mit einer sonst unerklärlichen Satzform – zu veranlassen, sondern können mehrere Affektquellen zusammenwirken, um das Durchdringen einer Neuerung zu ermöglichen. In *über die Heide* (*Wiese*) *gehen* können Heeres- und Flutentypus als ursächliche Affektkomplexe die Vorstellung des allgemeinen Bedecktwerdens und so den Anstoß zu der weiteren Entwicklung abgegeben haben.

Wer Sperbers *Studien* nach vorheriger Lektüre seines *Affekts* vornimmt – was jedem zu raten ist –, der dürfte die Erfahrung machen: so leicht er mit dem *Affekt* fertig wurde, so auseinander- und abgerissen, so unausgereift in gewissem Sinne werden ihm die *Studien* erscheinen. Das möchte freilich so ziemlich zu Sperbers eignem Urteil stimmen, der, abgesehen von verstreuten diesbezüglichen Äußerungen in den *Studien*, diese im Vorwort „nur eine Art Vorarbeit" nennt, weshalb eingehendere darauf gerichtete Kritik von vornherein keinen Sinn haben würde. Trotzdem wäre es wünschenswert, wenn er zu einer ergänzenden und vertiefenden Umgestaltung dieser „Vorarbeit" Muße finden könnte. Die Bedeutungsentwicklung der Präposition *über* ist in sprachhistorischer und sprachpsychologischer Hinsicht interessant und wichtig genug dafür.

Mit den Richtlinien der *Studien* kann man aber einverstanden sein; ebenfalls mit der gelegentlich an Pauls *über*-Artikel in dessen *Deutschem Wörterbuch* geübten Kritik. Auch die Belege aus verschiedenen, namentlich früheren Sprachperioden wird man mit Dank hinnehmen. Und daß Sperber die Gefühls- oder Affektseite der Sprache voll zu würdigen weiß und sie nicht nur so nebenher beleuchtet, sondern in den Mittelpunkt semasiologischer Forschungen rückt, wirkt anregend und ist ihm gern als Verdienst anzurechnen. Für den Ausbau der Semasiologie scheint mir seine ätiologische Affekthypothese noch manchen klärenden Beitrag im Keime zu bergen.

Zwolle. J. G. Talen.

Wilh. Viëtor, *Deutsches Aussprachewörterbuch*. Leipzig, Reisland. 1915. Gr. 8⁰ 469 u. XX S. 2. Aufl. (M. 12, in Ganzl., M. 13.50, in Halbled. M. 15.).

Für den Rezensenten, der, wenn er auch nicht Andre befriedigen kann, doch wenigstens eigenen Anforderungen genügen möchte, gibt es wohl kaum eine undankbarere Arbeit als die kritische Anzeige eines für den praktischen Gebrauch bestimmten Wörterbuchs. Ich halte sie sogar innerhalb der von Redaktionen durchschnittlich festgesetzten Frist für überhaupt untulich. Zwar kann man sich über die Einrichtung und (günstigen Falles) den leitenden Gedanken verbreiten; aber den Wert für die Praxis lehrt erst

der Gebrauch kennen, wobei der Rezensent, weil er als Fachmann das Wörterbuch seltener benutzen wird, in den meisten Fällen eben nicht der befugteste Beurteiler ist.

Die Aufgabe wird freilich um vieles leichter, wenn von einem Neudruck die Rede ist, vor allem, wo es sich um ein bekanntes Werk wie *Viëtors Aussprachewörterbuch* handelt.

Daß dieses Wörterbuch „einem dringenden Bedürfnis abgeholfen", beweist die Erscheinung der zweiten Auflage, drei Jahre nach der Vollendung der ersten, eine Tatsache, die mich offen gestanden befremdet hat, indem mir von vornherein nicht ganz klar war, auf welchen Interessentenkreis der Verfasser es in erster Linie abgesehen hatte. Die offenbar für nötig oder wünschenswert gehaltene Erklärung bezw. nähere Umschreibung von Fremdwörtern wie *adagio*, *Dogma*, *Email*, *Embonpoint*, *Kohorte*, *Mandat*, *Parlament*, *Religion* — Ausdrücken wie *à la mode*[1]), *à la suite*, *à tout prix* — Namen wie *Amsterdam*, *Eskimo*, *Riviera*, *Solon*, *Zeno* macht die Sache nicht einfacher! Vielleicht beruht aber der festgestellte Erfolg eben zum Teil auf dieser Konkurrenz mit einem kurzgefaßten Fremdwörterbuch oder Reallexikon!

Etwas gleichmäßiger hätte der Autor allerdings hierbei verfahren können, werden doch z.B. *Amsterdam*, *Apenrade* einfach als Stadt bezeichnet, während *Antwerpen*, *Austerlitz* u. a. geographisch näher bestimmt werden.

Bei der Besprechung der vorliegenden 2. Auflage könnte eigentlich nur von einer Vergleichung mit der ersten die Rede sein; ich möchte aber für diejenigen, die das Werk nicht kennen, einiges über die Einrichtung voranschicken.

Als Wortschatz waren nach der Ansicht des Verf.[2]) aufzunehmen alle als echt deutsch betrachteten Wörter im allgemeinen Gebrauch mit Einschluß der bekannten fachmännischen Ausdrücke u.s.w., sodann aber auch eine möglichst umfassende Auswahl von Fremdwörtern und Eigennamen. Von den Fremdwörtern und ausländischen Eigennamen wurde nur die aufzunehmen beabsichtigt, welche auch in der Aussprache mehr oder weniger eingedeutscht sind.

Zusammensetzungen kamen nur in Betracht, sofern die Aussprache von den in den „Vorbemerkungen" verzeichneten Regeln abweicht, von Ableitungen fand nur das wirklich Notwendige Aufnahme.

Als mustergültige Aussprache betrachtet Viëtor im Einklang mit H. Paul (*Prinzipien der Sprachgeschichte*)[3]) die auf dem Theater im ernsten Drama übliche[4]). Er hat sich denn auch in seinem Wörterbuch wesentlich den von Th. Siebs unter dem Titel: *Deutsche Bühnenaussprache* veröffentlichten Ergebnissen der Beratungen der Bühnenkonferenz (1898)[5]) angeschlossen. (Er war zum Mitglied der Kommission bestimmt, konnte aber durch Abwesenheit im Ausland nur schriftlich an den Verhandlungen teilnehmen).

---

[1]) Phonetisch umschrieben als **a la mo:t** (!)
[2]) Vgl. das Vorwort zur 1. Aufl. S. V.
[3]) 3. Aufl. S: 380.
[4]) S. das Vorwort zur 1. Aufl. S. VII.
[5]) *Deutsche Bühnenaussprache*. Auf Veranlassung des Deutschen Bühnenvereins und der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger bearbeitet von Theod. Siebs, Bonn, 10. Aufl., 1912.

Nur in zwei weniger wichtigen Punkten weicht der Verf. von „Bühnenaussprache" ab, indem er die Unterscheidung starken und schwachen Einsatzes bei dem Verschlußlaut in *halt-Wald* ablehnt und das zweite Glied der Diphthonge **ei, au, eu** als **i**, **u**, **y** statt **e**, **o**, **ø** bestimmt. Weiter hat er dem Umstande Rechnung getragen, daß die auf Fernwirkung berechnete scharf ausgeprägte Artikulation der Bühnensprache im mündlichen Verkehr ohne Schaden abgemildert werden kann, sodaß es z.B. genügen wird, das unbetonte **e** vor Liquida oder Nasal wie in *Adel*, *immer* nur als Gleitlaut anzudeuten oder den betreffenden Konsonanten silbig zu sprechen.

Als phonetische Schrift wurde die der „*Association phonétique internationale*" gewählt.

Bei einer Vergleichung der beiden Auflagen[1]) interessiert den Fachmann wohl zunächst die Stellungnahme des Verf. zu der bekannten Streitfrage über den lautlichen Charakter des **g** im In- und Auslaut, womit Viëtors Name unlösbar verknüpft ist. Wie vorauszusetzen war, da das Vorwort diese Frage nicht berührt, ist der Verf. in der neuen Auflage seiner späteren Auffassung treu geblieben. Bekanntlich vertrat er anfangs die Reibelautaussprache; erst 1897 gibt er in seiner „Kleine(n) Phonetik"[2]) dem Explosivlaut den Vorzug; von seinem Hauptwerk: „Elemente der Phonetik"[3]) zieht noch die 4. Aufl. (1898) das Reibe-**g** vor und stellt sich erst die fünfte (1904) auf den jetzigen Standpunkt des Verf.[4]) Für die Endung *ig* hat das Wörterbuch noch immer im Einklang mit „Bühnenaussprache" Spirans, weicht aber wie die 1. Aufl. insoweit ab, daß es in *ige* zweierlei Aussprache zuläßt, während „Bühnenaussprache" nur Explosivlaut gibt; in *iglich* hat Viëtor **ç**, „Bühnenaussprache" dagegen **k**.

Meine persönliche Ansicht ist immer noch die in meiner „Kleine(n) Lautlehre"[5]) vertretene, daß inlautend das Verschluß –, auslautend das Engen-**g** häufiger ist, dürften doch dem dialektfrei sprechenden Deutschen Lautfolgen wie *besiegt*, *besiegbar*, *arg*, *arglos*, *Berg*-mit **k** im allgemeinen als eigentümlich erscheinen, wobei in Betracht zu ziehen ist, daß der obenerwähnte, von Viëtor verworfene Unterschied starken und schwachen Einsatzes hier als mildernder Faktor wirken könnte![6]) Was das **g** in Wörtern wie *königlich* betrifft, werden wohl die meisten Deutschen Viëtor beipflichten.

Abweichungen von „Bühnenaussprache" in der phonetischen Umschrift einzelner Wörter, die mir bei der 1. Aufl. aufgefallen waren, hat die zweite beibehalten.

Da Seitenzahl und Lettergröße dieselben geblieben sind, war anzunehmen, daß außer *Periskop* und *Tango* (s. Fußnote zu S. 239) wenig neue Wörter Aufnahme gefunden haben. Unter den Eigennamen suchte ich *Hindenburg*

---

[1]) „Wie das Titelblatt anzeigt, habe ich mich bei dieser neuen Auflage mit einer Durchsicht begnügt, die jedoch hier und da auch den Einschub neuer Wörter wie *Periskop* oder *Tango*, oder auf ganze Gruppen ausgedehnte Nachbesserungen wie das norddeutsch beliebtere **é** statt **ɛ** bei *epi-* und *peri* - veranlaßt hat" (der Verf. im Vorwort zur 2. Aufl. S. XII).

[2]) *Kleine Phonetik des Deutschen, Englischen u. Französischen*, Leipz., 10. Aufl. 1915.

[3]) *Elemente der Phonetik des Deutschen, Englischen u. Französischen.* Leipz., 6. Aufl., 19¹⁴/₁₅.

[4]) Vgl. daselbst S. 172. ff.

[5]) *Kleine Lautlehre des Neuhochdeutschen.* Breda, 3. Aufl., 1912 (s. daselbst S. 91 f.).

[6]) Vgl. *Bühnenaussprache*, 10. Aufl., S. 77 f.

als Einschub nicht vergeblich (!); übrigens ergab die Vergleichung für das **A** sieben Bereicherungen: *Achelis, Aeronautik, Agrement, Aldebaran, Arizona, Aviatik, Aviatiker.*

Das Urteil über diese zweite Auflage wäre dahin zusammenzufassen, daß sich für den Besitzer der ursprünglichen Ausgabe die Anschaffung nicht lohnt.

G. R. DEELMAN.

INHOUD VAN TIJDSCHRIFTEN.

Bericht über die Verhandlungen der XVI. Tagung des Allgemeinen Deutschen Neuphilologenverbandes. [Bremen, 1–4 Juni 1914]. C. Winter, Heidelberg, 1915. Begint met een woord van diep leedwezen over het door den oorlog afbreken van 't internationale beschavingswerk en een vraagteeken voor de toekomst. Bevat, behalve redevoeringen en discussies, o. a. Deutschbein, Shakesp. u. die Ren. (komt in *die Neueren Spr.*; evolutie van Sh., die als monist der Ren. begint, omstreeks 1599 een crisis doormaakt – *Hamlet* –, daarna den autonomen wil en het altruïsme als hoogste machten in 't leven erkent). – Jespersen, Die Energetik der Sprache (z. *Scientia*, XVI, no. 36). – Förster, Prinzipielles über die Aussprache von Eigennamen im Engl. (stelt voor in de anarchie eenheid te brengen door een commissie te benoemen tot vaststelling; men besluit Schroër, den auteur van het *Aussprachelexikon*, als verzamelaar van gegevens te nemen). – Friedmann, Die frz. Lit. des 20. Jahrh. (verschenen bij Gläskel te Leipzig; sterk individualisme in inhoud en vorm; gevoel boven verstand; het Leven als hoogste; invloed van Nietzsche; geen school, maar richtingen; sterk idealistisch). – D. Jones, The Importance of Intonation in the Pronunciation of English and French (toont met notenvoorbeeiden de intonatie aan van *good morning* bij 't komen en gaan; hoe 'n Engelschman en 'n Franschman zeggen: „Les Français vont souvent au restaurant." Eenige gevallen van verhoogde slotintonatie in 't Eng. Hoe 'n Engelschman en een Duitscher „Shall we go to Richmond Park" zeggen. Prijst Klinghardt's *Frz. Intonationsübingen*). – Krug, Die Bedeutung der exper. Phon. für die Lehrer der n. Spr. (De toestellen met horen van buiten, niet ingebouwd, zijn de beste). – Men zal in 1916 in Halle bijeenkomen . . . . .?

Museum, XXIII, 1, o. a. B. M. van der Stempel, Roman van den Riddere metter Mouwen. – R. de Souza, Du Rythme en fr. – C. de Boer, Ovide Moralisé. – M. Rooses, Hist. gén. de l'art.

Id., 2, o. a. G. Duriez, La théologie dans le drame relig. en Allem. au m.-â.; id., Les apocryphes dans le dr. rel. en Allem. au m.-â.

Id., 3. J. H. Jacobs, Jan de Weert's Nieuwe Doctrinael. – A. Leskien, Grammatik der serbo-kroatischen Spr., I; S. M. Kulbakin, Serbskij jazyk, I.

Id., 4. T. Fitzhugh, Indoeuropean Rhythm. – G. Frenken, Die Exempla des Jacob von Vitry. – R. Imelman, Johannes Bramis' Historia Regis Waldei. – F. Scheurleer, Van Varen en Vechten. – M. Schoengen, Gesch. van het onderwijs in Nederl. – P. Delannoy, L'Université de Louvain.

Id., 5. W. P. Mustard, J. Sannazaro, The Piscatory Eclogues. – Van Dale's Groot Woordenboek der Nederl. Taal; id. Handwoordenboek der Nederl. Taal. – J. M. Keyman, Kudrun en Biterolf. – F. H. P. Prick van Wely, Sleutel bij Roorda's Dutch and English compared, I.

Id. 6. J. M. Hoogvliet, Die sogenannten „Geschlechter" im Indo-Eur. und im Latein. – A. J. Portengen, De oudgerm. dichtertaal in haar ethnol. verband. – R. A. Kollewijn, Opstellen over spelling en verbuiging. – J. J. Hartman, Genestetiana [Otium Classicum, I].

Modern Philology, XIII, 4, [Gen. Section, Part I]. E. P. Dargan, Balzac and Cooper: *Les Chouans* (invloed v. C. op B.; vergel. *The Mohicans* en *Les Ch.*, Leather-Stocking en Marche-à-Terre). – F. L. Schoell, G. Chapman and the Ital. Neo-Latinists of the Quattrocento. – T. A. Jenkins, An Etymon for Engl. *Gun.*

Id., 8 [G. S., P. II]. J. R. Hulbert, Syr Gawayn and the Grene Knyȝt, I. – E. H. Wilkens, The Invention of the Sonnet [dichterschool rond Giacomo da Lentino, 31 sonnetten, 1220–50; de 8 verzen uit een *strambotto*; de 6 uit een Siciliaanschen vorm van de Arabische *zagal*]. – Id., The *Enueg* in Petrarch and in Shakespeare.

Zeitschr. für franz. Spr. u. Litt., XLIV, 1 u. 3. W. Schulz, Beiträge zur Entwicklung der Wilhelmslieder (68 blz). – H. Andresen, Zur franz. Ortsnamenforschung. – W. Meyer-Lübke, Zur u-ü-Frage (vervolg van XLI, 1, 1–7). – Zur Konjugation im Galloromanischen: die 2 Pluralis auf *-ez* im Franz., die *mes*-Formen der 1 Pluralis, die Imperfekta im Lothringischen, Altfranz. *ies* und *es* „du bist", die Imperfekta in Gaskognischen. – Wortgeschichtliches. – M. Friedwagner Franz. *Noël.* – E. Metis, Der Gebrauch von *duplu* als Ersatz für Proportionalia in den rom. Spr. – G. Richert, Briefe rom. Philologen aus der Sammlung Varnhagen von Ense (hierbij enige brieven van Diez).

Englische Studien 49, 1. E. Slettengren, O. F. *ai, ei* before *s, t, d* in ME. – F. Brie, Byron-Studien. – M. Eimer, Ergänzungen zu Capt. Williams' *Journal.* – J. M. Clark, Irish Literary Movement. – O. B. Schlutter, Beiträge zur ae. Wortforschung. – G. Herzfeld u. A. Rosenbaum, Zu den Quellen der *Fantasmagoriana.*

Modern Language Notes, XXXI, 1. Emerson, *Patience.* – Tupper, Chaucer and Trophee. – Campbell, *Richard III.* – Kolbe, Post-Otfridian Poems. – Phelps, Browning in France. – Reviews [Bolte and Polívka, *Kinder- u. Hausmärchen der Brüder Grimm.* – Chew, *Dramas of Lord Byron.* – Krijn, *De Jómsvíkingssaga*]. – Correspondence [Pace, The Death of Red Knight in Perceval. – Monroe, Anglo-Saxon Juliana. – Darnall, *L'Allegro* and *Il Penseroso.* – French, *Sot-weed Factor.* – Thompson, Fuller and Arnold]. – Brief Mention [Phelps, *Rob. Browning.* – Emerson, *Middle English Reader.* – Cook, *Literary Middle Engl. Reader*].

HERMIONE ET ANDROMAQUE.

Parmi les éléments dont nous disposons pour comprendre le caractère Hermione dans l'*Andromaque* de Racine, il en est un, nous semble-t-il, u'on ne met pas assez en relief: quels sont les sentiments qu'Andromaque, rivale, lui inspire? C'est notamment la scène de la rencontre des deux mmes qu'on risque de mal interpréter, si l'on a négligé d'étudier la façon ont, à d'autres moments, Hermione se comporte à l'égard de celle u'elle a tant de raisons de haïr. On se rappelle de quelle façon cette scène st amenée. Hermione vient d'apprendre que Pyrrhus, après mille tergiversa-ons, a résolu — et cette fois sa résolution semble être définitive — de épouser, et, radieuse, la naïve jeune fille, dont l'amour et l'orgueil sont nfin pleinement satisfaits, fait éclater devant sa confidente la joie que lui ause le retour de l'infidèle:

848. . . . . .

Pyrrhus revient à nous. Hé bien, chère Cléone,
Conçois-tu les transports de l'heureuse Hermione?
. . . . . (III, III).

C'est au milieu de ces éclats de joie qu'on lui annonce la visite d'Andro-naque. Quelle va être son attitude? Sera-t-elle contente d'avoir enfin l'occa-on de se venger de sa rivale en l'humiliant? Ce serait assez humain et ssez naturel. Or, voici le seul cri qui lui échappe:

857. *Dieux! Ne puis-je à ma joie abandonner mon âme?*
Sortons: Que lui dirais-je? . . . . . (III, III).

Son premier mouvement est donc d'éviter cette rencontre. Pourquoi? Parce ue, dit-elle, cette entrevue l'empêchera de s'abandonner entièrement à son onheur. Il y a de la bonté dans ce mouvement, certes, et les commenta-eurs n'ont pas tort de souligner ici ce trait de caractère. On n'est pas méchant lorsqu'on sait s'abandonner si complètement à son bonheur que out sentiment de haine et même tout désir de voir une rivale humiliée isparaissent. Je voudrais pourtant tâcher de démontrer qu'il s'agit encore, surtout, d'autre chose ici.

Ce qui frappe beaucoup le lecteur qui étudie le caractère d'Hermione, est le fait que dans ces nombreux moments pathétiques où les sentiments les instincts sont portés au plus haut degré d'intensité et se révèlent ainsi nous dans toute leur nudité, la jalousie est le plus souvent complètement osente de l'âme de la malheureuse princesse, comme nous allons le voir onstatons d'abord — quoique ce soit à peine nécessaire — qu'on ne peut as attribuer cette absence de haine jalouse dans ces moments de spontanéité une sorte de négligence de la part de l'auteur. Là où nous ne trouvons as de jalousie, disons-nous bien que cette absence sera voulue par Racine; y a d'ailleurs d'autres moments où la jalousie d'Hermione parle, une ois même assez haut. Déjà avant la crise à laquelle nous assistons, c.-à-d. éjà avant l'arrivée d'Oreste en Epire, Hermione s'est montrée jalouse, omme nous l'apprend Cléone dans un passage du quatrième acte:

1134. *Vous qu'on voyait frémir au seul nom d'Andromaque,*
Vous qui sans désespoir ne pouviez endurer
Que Pyrrhus d'un regard la voulût honorer.

Et voici les passages où elle se montre jalouse pendant la crise même. [1])

II, I, 435. *Que sur lui sa captive étende son pouvoir!*
Fuyons.
441. *Demeurons toutefois pour troubler leur fortune.*
Prenons quelque plaisir à leur être importune.
445. *J'ai déjà sur le fils attiré leur colère:*
Je veux qu'on vienne encor leur demander la mère.
Rendons-lui les tourments qu'elle me fait souffrir:
Qu'elle le perde, ou bien qu'il la fasse périr!

IV, V, 1325. *Pour plaire à votre épouse, il vous faudrait peut-être*
Prodiguer les doux noms de parjure et de traître.
Vous veniez de mon front observer la pâleur,
Pour aller dans ses bras rire de ma douleur.

IV, IV, 1261. *Quel plaisir de venger moi-même mon injure,*
De retirer mon bras teint du sang du parjure.
Et, pour rendre sa peine et mes plaisirs plus grands,
De cacher ma rivale à ses regards mourants!

Je n'analyserai pas les trois fragments que je viens de citer, et que tou le monde connaît; je ferai seulement remarquer que ce n'est que dans le derniers vers du premier fragment (Vs. 445 suiv.) que la jalousie d'Hermion est dirigée directement contre Andromaque: dans les autres passages cité elle ne voit sa rivale, pour ainsi dire, qu'à travers Pyrrhus; sa pensée n quitte pas l'homme aimé pour se fixer exclusivement, ne fût-ce qu'u instant, sur sa rivale, et par là sa jalousie est beaucoup moins intense, puis qu'elle n'attaque pas directement. C'est là une nuance qu'il importe d signaler dès maintenant, et dont on verra bientôt l'importance.

Voici maintenant quelques passages très caractéristiques où l'on sembl avoir le droit de s'attendre à de violentes manifestations de jalousie, mai où nous constatons – non sans en être surpris d'abord – que la pensé de sa rivale reste complètement absente de l'âme d'Hermione.

Dans la seconde scène du deuxième acte nous assistons à la pre mière rencontre d'Oreste et d'Hermione à la cour d'Epire. Pyrrhus refusé de livrer l'enfant d'Hector, dans l'espoir de gagner ainsi l cœur de la mère, et Hermione trahie cherche maintenant auprès d'Orest un appui qu'elle veut obtenir sans être obligée d'avouer qu'elle n'en conti nue pas moins à aimer „l'ingrat". Oreste, de son côté, est venu, avec u peu plus d'espoir qu'il ne nous le dit ici, pour voir si les refus de Pyrrhu n'ont pas pu décider enfin Hermione à épouser l'adorateur „constant" qu'i est, lui. C'est une de ces scènes où les deux malheureux jeunes gens, qu ont tout intérêt à se rapprocher l'un de l'autre, ne font que se heurter e se blesser sans arriver à se comprendre un seul instant. Or, à un momen

---

[1]) En deux ou trois autres passages elle désigne encore Andromaque par le mot injurieu de „Troyenne", mais nous pouvons négliger ces quelques expressions isolées.

donné, Oreste rappelle à Hermione que „les refus de Pyrrhus l'ont assez dégagé", en ajoutant:

513. *Madame, il me renvoie; et quelque autre puissance*
Lui fait du fils d'Hector embrasser la défense.

De quelle façon Hermione réagira-t-elle? Par un cri de haine contre cette „autre puissance", comme ce serait assez naturel de la part d'une amante délaissée pour une autre femme[1]? Non: par un cri de colère contre son amant. „L'infidèle!" Et de même, deux minutes après, lorsqu'Oreste lui démontre, avec autant de justesse que de maladresse, que Pyrrhus ne l'aime certainement plus, puisque „son âme, ailleurs éprise, n'a plus ..... (vs. 549), c'est par un cri d'orgueil et non pas par un cri de haine qu'elle réagira:

550. *Qui vous l'a dit, seigneur, qu'il me méprise?*

Ici encore elle ne songera pas du tout à Andromaque; sa pensée n'ira pas un seul instant vers sa rivale[2].

Je trouve un troisième exemple de cette mentalité intéressante dans la seconde scène du dernier acte. Cléone y donne à Hermione une description de la cérémonie nuptiale à laquelle elle a assisté: elle lui peint d'abord l'attitude de Pyrrhus, puis celle d'Andromaque:

1437. *Andromaque, au travers de mille cris de joie*
Porte jusqu'aux autels le souvenir de Troie:
Incapable toujours d'aimer et de haïr
Sans joie et sans murmure elle semble obéir.

Mais Hermione, sans nullement s'intéresser à cette seconde partie du récit, insiste tout de suite pour que Cléone lui donne des renseignements plus précis sur Pyrrhus:

1441. *Et l'ingrat? Jusqu'au bout a-t-il . . . .*

Est-il possible de ne pas penser ici au fameux: „Et Tartuffe?" d'Orgon. Car sur un point les deux questions sont psychologiquement identiques: Hermione ne s'intéresse pas plus ici à Andromaque qu'Orgon ne s'intéresse, au moment de son retour, à Elmire[3].

Et lorsque Hermione demande à Oreste (IV, IV) de la venger sur Pyrrhus, aura-t-elle un seul instant l'idée de se venger aussi d'Andromaque? Pensera-t-elle à sa rivale quand, à la fin de cette scène, elle „voit rouge"? Pas un instant!

1243. *Là de mon ennemi je saurai m'approcher:*
Je percerai le cœur que je n'ai pu toucher;
Et mes sanglantes mains, sur moi-même tournées,
Aussitôt, malgré lui, joindront nos destinées.

Et lorsqu'elle court, un peu plus tard, se jeter sur le corps de son amant mort, pour se tuer ensuite, ce sera, en effet, comme si Andromaque n'existait pas.

Relisez enfin le monologue d'Hermione au début du cinquième acte:

---

1) J'entends le mot que n'aurait pas manqué de „lâcher" ici quelque femme du peuple!

2) Remarquons encore que, à la fin de cette scène, elle dira à Oreste: „du Troyen et de moi faites-le décider", au lieu de dire p. e.: „d'Andromaque et de moi . . . ." Mais il est évident qu'il s'agit ici d'autre chose: cette expression est réfléchie, tandis que dans les deux reparties citées il s'agit de cris spontanés, les seuls qui puissent servir de base à notre argumentation.

3) C'est d'ailleurs à cela que se borne la ressemblance. Ainsi p.e. Orgon est *coupable* de ne pas s'intéresser à Elmire malade; Hermione est on ne peut plus *excusable* de ne pas s'apitoyer sur le sort d'Andromaque!

1393. *Où suis-je? Qu'ai-je fait? Que dois-je faire encore?*
Quel transport me saisit? . . .

Là encore, la pensée de Pyrrhus l'occupe tout entière: pas une seconde l'image de la rivale ne se dresse devant elle[1]).

Voilà donc comment Racine nous peint Hermione aux moments où l'instinct parle très haut: une seule fois nous la voyons vraiment jalouse; dans deux autres passages sa jalousie, si elle parle, se montre pourtant peu violente, puisqu'elle n'attaque pas directement la rivale; partout ailleurs ce sentiment semble complètement absent de son âme. Prenons maintenant la scène, signalée dès le début de cette étude, où les deux femmes se rencontrent (III, IV). Hermione, nous l'avons vu, a eu un instant l'idée d'éviter cette rencontre, mais elle est restée, et Andromaque a l'occasion d'essayer d'éveiller la pitié de la future reine sur le sort de son malheureux enfant:

858 . . . . . *Ou fuyez-vous, Madame?*
N'est-ce point à vos yeux un spectacle assez doux
Que la veuve d'Hector pleurante à vos genoux?
Je ne viens point ici, par de jalouses larmes,
Vous envier un cœur qui se rend à vos charmes.
Par une main cruelle, hélas! j'ai vu percer
Le seul où mes regards prétendaient s'adresser.
Ma flamme par Hector fut jadis allumée;
Avec lui dans la tombe elle s'est enfermée.
Mais il me reste un fils. Vous saurez quelque jour,
Madame, pour un fils jusqu'où va notre amour;
Mais vous ne saurez pas, du moins je le souhaite,
En quel trouble mortel son intérêt nous jette,
Lorsque de tant de biens qui pouvaient nous flatter,
C'est le seul qui nous reste et qu'on veut nous l'ôter.
Hélas! lorsque lassés de dix ans de misère,
Les Troyens en courroux menaçaient votre mère,
J'ai su de mon Hector lui procurer l'appui.
Vous pouvez sur Pyrrhus ce que j'ai pu sur lui[2]).
Que craint-on d'un enfant qui survit à sa perte?
Laissez-moi le cacher en quelque île déserte.
Sur les soins de sa mère on peut s'en assurer,
Et mon fils avec moi n'apprendra qu'à pleurer.

---

[1]) Il y a bien dans ce monologue l'expression „ce fatal hyménée", mais la pensée ne s'y arrête pas: elle parle ici du mariage de Pyrrhus comme d'une date, pour ainsi dire:

1421. *A le vouloir! Hé quoi! C'est donc moi qui l'ordonne?*
Sa mort sera l'effet de l'amour d'Hermione?
Ce prince, dont mon cœur se faisait autrefois
Avec tant de plaisir redire les exploits,
A qui même en secret je m'étais destinée,
Avant qu'on eût conclu ce fatal hymenée.
Je n'ai donc traversé tant de mers, tant d'états
Que pour venir si loin préparer son trépas?
L'assassiner, le perdre? Ah, devant qu'il expire,
. . .

[2]) C.-à-d. sur Hector!

On se rappelle les dures paroles par lesquelles Hermione répond à cette supplication:

881. *Je conçois vos douleurs. Mais un devoir austère,*
Quand mon père a parlé, m'ordonne de me taire.
C'est lui qui de Pyrrhus fait agir le courroux.
S'il faut fléchir Pyrrhus, qui le peut mieux que vous?
Vos yeux assez longtemps ont régné sur son âme.
Faites-le prononcer: j'y souscrirai, Madame.

„Hermione n'a plus de colère", dit un commentateur. „Enivrée de joie au retour de Pyrrhus, elle ne songerait plus à Andromaque si celle-ci ne la venait trouver. Andromaque tombe à ses genoux; alors les deux passions qui se partagent le cœur d'Hermione, l'amour et l'orgueil, sont satisfaits à la fois et leur triomphe se manifeste dans ce cri d'une imprudente ironie....: „s'il faut fléchir Pyrrhus, qui le peut mieux que vous?" On ne saurait mieux dire, mais cette interprétation ne va pas jusqu'au fond de la question et n'explique pas tout. Surtout elle n'explique pas suffisamment pourquoi la réponse d'Hermione est si *courte*. Or, il me semble que cette dernière circonstance — c-à-d. le fait qu'Hermione ne prolonge pas plus qu'il n'est strictement nécessaire des moments dont tant d'autres à sa place auraient joui avec délices — établit une sorte d'unité non seulement entre cette réponse et la façon dont elle a d'abord voulu éviter cette rencontre, mais aussi entre ces deux répliques d'un côté, et de l'autre côté tous les passages, cités plus haut, où nous semblons avoir le droit de nous attendre à quelque mouvement de jalousie et où ce sentiment semble être si complètement absent de son âme.

Jusqu'où va cette unité et de quels éléments est-elle faite?

Tâcher de répondre à cette question, c'est entrer dans le domaine de la spéculation psychologique, ce qui veut dire qu'on ne constate plus des faits ni ne les groupe d'une façon nouvelle, mais qu'on avance des choses qu'on risque de voir tout autrement quelque temps après et qui, en tout cas, échappent à tout essai de preuve. Voici pourtant une considération qui, dans notre cas, diminue singulièrement ce danger.

Racine, tout en étant plus „moderne" que Corneille, dans ce sens que sa conception de la vie et de la force des passions est plus près de la nôtre, n'en est pas moins un classique du dix-septième siècle, c-à-d. un auteur qui compose beaucoup plus que ne le font la plupart des auteurs modernes. Or, j'ai quelquefois eu l'impression que les commentateurs le modernisent à l'excès en admettant trop de possibilités dans l'interprétation d'une scène. Je vois Racine „bâtir" ses pièces de matériaux soigneusement choisis et triés, d'éléments très précis. On connaît la formule d'après laquelle une tragédie classique serait „un problème à résoudre", formule qui implique cette autre idée que tous les éléments du problème — caractères et circonstances — sont présents à l'esprit de l'auteur dès le début, et qu'il ne s'en écarte à aucun moment. Il résulte de cette considération que, pour expliquer une scène, il faut connaître à fond toute la pièce dans tous ses coins et recoins, puisque rien dans la pièce n'a été laissé au hasard et que toutes les parties se tiennent. Mais il en résulte aussi que le commentateur a même à se défendre

de toute interprétation qui ne trouve pas un appui, soit dans la scène étudiée, soit dans d'autres parties de la pièce. Expliquer une scène de Corneille ou de Racine, c'est dégager *de toute la pièce* les éléments qui composent le caractère des personnages en scène, puis déterminer les circonstances dans lesquelles ces personnages se trouvent dans la scène à étudier, enfin étudier de quelle façon ces caractères réagissent dans ces circonstances. Rien à côté de cela ! Prenons comme exemple la réponse d'Hermione aux supplications d'Andromaque: ce serait une faute que de dégager la psychologie de cette réponse en la mettant dans la bouche „d'une jeune femme" se trouvant dans les circonstances qu'on sait. Ce serait encore une faute – pour prendre un autre exemple – que de se demander de quelle façon l'absence de jalousie dans les derniers actes pourrait bien s'expliquer dans l'âme „d'une jeune femme qui, etc." Dans les deux cas il s'agit d'Hermione, de l'Hermione de Racine, et nous allons répondre à la question posée plus haut en prenant comme seul point de départ le caractère d'Hermione tel que la pièce entière nous permet et nous *force* de le voir. Faire concourir d'autres éléments à cette interprétation, ce serait fausser la pensée de Racine, car ce serait méconnaître le fait que le génie de Racine a travaillé sur des données précises – et d'ailleurs extrêmement riches, où rien d'essentiel ne manque. C'est là justement une des marques de son incomparable génie.

Trois choses dominent dans le portrait scénique d'Hermione que Racine nous trace dans *Andromaque:* la jeunesse, l'orgueil, la passion. Combien elle est jeune p.e. dans la grande scène avec Pyrrhus (IV, v). Comme elle y est vite désarmée par la mordante ironie de Pyrrhus qui, voulant l'exaspérer, combat ses reproches en feignant de prendre au sérieux ces louanges sarcastiques, et en tire des conclusions quasi-logiques:

1347. P. *Mon cœur, je le vois bien, trop prompt à se gêner,*
Devait mieux vous connaître et mieux s'examiner.
Mes remords vous faisaient une injure mortelle;
Il faut se croire aimé pour se croire infidèle.
Vous ne prétendiez point m'arrêter dans vos fers:
Je crains de vous trahir, peut-être je vous sers.
Nos cœurs n'étaient point faits dépendant l'un de l'autre:
Je suivais mon devoir, et vous cédiez au vôtre.
Rien ne vous engageait à m'aimer en effet.
H. *Je ne t'ai point aimé, cruel! Qu'ai-je donc fait?*
J'ai dédaigné pour toi . . . . . ., etc.

Nondum passa virum, dit quelque part un critique, qui parle ici – avec combien de justesse! – de sa „candeur violente de créature encore intacte". Pour la voir orgueilleuse, relisez, entre dix autres, la première scène du second acte, ou encore la scène de sa seconde entrevue avec Oreste (IV, IV)! Quant à sa passion: pas un vers de son rôle qui ne nous la révèle toute-puissante, absorbant tout son être et faisant d'elle une des quatre „femmes damnées" de Racine, selon l'expression de Jules Lemaître[1]). Voilà donc les trois éléments dont Racine a créé son Hermione: ils vont nous faire com-

[1]) Jules Lemaître, *Jean Racine*, p. 145. Les autres sont Roxane, Eriphile et Phèdre.

prendre les passages analysés plus haut et qui ont ceci de commun qu'ils nous la montrent ne s'acharnant nullement après sa rivale, ni au moment où elle en triomphe, ni au moment où celle-ci l'emporte définitivement et où l'âme d'Hermione crie vengeance.

Pourquoi, nous sommes-nous demandé, Hermione ne jouit-elle pas plus qu'elle ne le fait de l'humiliation de sa rivale[1]) vaincue; pourquoi a-t-elle même eu un moment l'idée de fuir cette rencontre; pourquoi, une fois restée, sa réponse est-elle si courte? C'est d'abord que son orgueil n'a plus rien à demander: il est pleinement satisfait. Puis, n'est-ce pas que plus l'orgueil est grand — et celui d'Hermione est immense —, plus il est naturel de ne pas le voir s'attarder à des choses ou à une personne qui lui rappellent nécessairement d'anciennes humiliations? A ce point de vue la scène entre les deux femmes nous révèle l'intensité de l'orgueil d'Hermione mieux que n'importe quelle autre scène de la pièce. La jeunesse est le second élément constitutif de la scène en question. Il faut vraiment être jeune pour être aussi imprudente que l'est ici Hermione! C'est d'ailleurs Racine lui-même qui nous montre la voie dans l'interprétation qu'on vient de lire: c'est Andromaque qu'il a chargée de souligner l'élément orgueil:

887. *Quel mépris la cruelle attache à ses refus!*

Céphise mettra en évidence l'élément jeunesse, c-à-d. l'imprudence:

888. *Je croirais ses conseils et je verrais Pyrrhus.*
Un regard confondrait Hermione et la Grèce . . .

Mais il y a un troisième sentiment inspirant à Hermione sa réponse, et celui-là Racine ne nous l'indique pas directement, mais il se dégage de l'ensemble des passages analysés plus haut, car c'est cet élément surtout qui fait l'unité entre l'attitude d'Hermione dans la scène en question et la façon dont elle se comporte à l'égard d'Andromaque dans les deux derniers actes, *qui éclairent ainsi la scène de la rencontre des deux femmes.* Pour nous expliquer, nous allons nous servir de la pénétrante analyse que Jules Lemaître a donnée de la passion d'Hermione dans sa cinquième conférence sur le théâtre de Racine. Jules Lemaître compare l'amour d'Hermione à l'acharnement d'une bête sur sa proie, „une forme détournée et furieuse de l'égoïsme, une exaspération de l'instinct de propriété". „Une créature est tout pour vous; elle vous fait indifférent au reste du monde, parce qu'elle vous donne ou que vous attendez d'elle des sensations uniques. Vous l'aimez comme une proie, avec l'éternelle terreur de la partager. Vous voulez être pour elle ce qu'elle est pour vous: l'univers de la sensation. Sinon, vous la haïssez en la désirant. Voilà le grand amour. La jalousie en est presque le tout"[2]). Voilà qui est magistralement dit, mais en parlant ici de jalousie le grand critique ne veut parler que de l'instinct de la bête s'attachant à sa proie, une jalousie qu'il définit en effet un peu plus loin ainsi: „la haine inextriablement mêlée à l'amour". Mais il peut y avoir dans le cœur de la femme qui aime une jalousie d'une tout autre nature, s'adressant directement à la rivale, *et cette jalousie-là se trouve justement exclue par la première,*

---

1) Rivale bien malgré elle, mais cela n'a pas d'importance pour l'étude de la psychologie d'Hermione. Prétendre le contraire ce serait méconnaître la nature de l'amour-passion.

2) *l. c.*, page 140.

lorsque celle-ci est portée au degré d'intensité où elle l'est chez la bête de proie qu'est Hermione. La bête ne veut pas qu'on vienne la déranger, évidemment, mais elle n'attaque pas, tant qu'on ne la dérange pas. Une fois la proie saisie, elle ne connaît plus le concurrent éliminé – et c'est justement le cas d'Hermione en présence de sa rivale vaincue. De sorte que l'absence de jalousie active, pour ainsi dire, l'espèce d'indifférence qu'Hermione montre à l'égard d'Andromaque est en parfait accord avec la façon dont Jules Lemaître définit la passion de la jeune femme. Hermione tient enfin sa „proie"; dès lors elle se soucie peu de tout ce qui n'est pas l'objet si ardemment désiré et enfin conquis. Une seule morsure, cruelle, mais courte, c'est tout. En d'autres mots: le caractère même de sa passion va de pair avec son orgueil, pour la détourner du désir de jouir de son triomphe en humiliant sa rivale. A quoi s'ajoutent l'imprudence, l'étourderie de la jeunesse. Et dans les deux derniers actes elle est encore la „bête", qui, cette fois, s'acharne sur la proie qui lui échappe et vers laquelle tendent dès lors toutes ses énergies, tout son être. Ici l'orgueil et la jeunesse passent au second plan, sans être pour cela moins sensibles: ce qui domine, c'est la haine de l'objet désiré, la jalousie dont parle Jules Lemaître, et qui, ici encore, ne laisse pas de place à cette autre jalousie: la haine de la rivale.

Voilà ce qui fait l'unité et en même temps l'intérêt des passages analysés plus haut: ensemble ils complètent et achèvent ainsi l'admirable peinture d'une passion „dont on n'avait vu d'exemple ni dans les romans ni au théâtre avant Racine". Voilà peut-être de quoi nous justifier d'avoir examiné d'un peu plus près qu'on ne le fait ordinairement la façon dont Hermione se comporte à l'égard de sa rivale.

Amsterdam. C. DE BOER.

LES NOUVEAUX FRAGMENTS POSTHUMES d'ANDRÉ CHÉNIER.

II.

Dans la variété confuse qui, à première vue, nous surprend en ce volume d'*Œuvres inédites* se reflète sous ses aspects divers et avec sa merveilleuse universalité l'âme multiforme d'André Chénier. La seule et profonde unité de tous ces fragments posthumes réside en la personnalité de l'auteur. Il y fait parler tour à tour ou tout à la fois son patriotisme de citoyen français, sa curiosité de savant et son goût de poète classique.

Le citoyen, le polémiste de l'*Avis au peuple français*, est le type de l'écrivain qui se transforme en homme d'action et dont les articles et les poèmes sont composés avec l'intention manifeste de diriger l'opinion publique, d'inspirer au peuple avec l'amour de la liberté le goût de la vertu et par conséquent de corriger les mœurs. S'il eut autrefois le seul culte du beau, désormais il est persuadé que „peindre les vices c'est travailler à leur

destruction". C'est un moraliste qui livre des combats pour le bien. Il le fait d'autant plus énergiquement que les laideurs morales blessent son œil d'artiste, avide de beauté et d'harmonie, comme une disgrâce ou une difformité physique. Aussi est-ce avec une fermeté inébranlable qu'il dénonce les bassesses et les lâchetés de ses indignes adversaires. „S'ils triomphent, s'écrie-t-il, ce sont gens par qui il vaut mieux être pendu que regardé comme ami." Sereinement il s'expose aux pires dangers. Car en effet il est capable de mourir pour sa cause et même de savourer d'avance „les délices" du martyr, tombant pour le droit et la vertu.

Tel est André Chénier, lorsque, sans se soucier de leurs cris de colère et de vengeance, il démasque les Jacobins dont il estime les intrigues un danger pour son pays. Et tel il est, déjà avant la Révolution, lorsque sa verve s'en prend encore exclusivement aux mauvaises institutions de l'ancien régime. Alors il verse dans ses écrits, et à pleins flots, le fiel de sa noble indignation. Là encore c'est le peintre de mœurs qui s'irrite et qui s'afflige à voir la corruption sociale si générale et si profonde qu'elle s'étale sans la moindre pudeur et avec un air de triomphe en plein jour. Et dans un style naturellement oratoire, vivant et agressif, dans de longues et amples périodes qui portent encore les traces de l'improvisation et avec une abondance de termes de plus en plus forts par lesquels il cherche en vain de traduire la véhémence de ses émotions, il nous dit comment les vices mènent les habiles à la richesse, à la puissance et même à la gloire, tandis que la vertu mâle et pauvre fait pitié partout où elle n'est pas un objet de raillerie. Il vous introduit vous-même dans les cercles mondains, au milieu de quelque société nombreuse; il vous fait assister à d'étranges discours; vous vous étonnez:

„ . . . alors un beau parleur se lève, il vous raconte dans le plus grand détail toute la vie de celui dont on parle, et cela d'un ton si calme, si assuré, où l'on voit si bien qu'il aurait fait de même à sa place et qu'il ne doute pas que vous-même n'eussiez fait de même aussi, que vous rougissez, vous ouvrez de grands yeux, vous ne savez que dire. Vous prenez courage, enfin, et vous lui dites: „Mais la probité, mais la délicatesse, mais l'honneur, mais cette liberté courageuse et fière qui accompagne l'homme de bien . . ." A ce discours, ils sont tous aussi étonnés que vous l'étiez tout à l'heure en les écoutant, ils rient, ils détournent la tête sans vous répondre, excepté un profond penseur qui s'avance et vous observe que vous parlez en homme qui lit beaucoup, que toutes ces vertus avaient du bon dans la république romaine, mais qu' aujourd'hui il n'y a rien de mieux que d'être un fripon. Stupéfait, vous balbutiez, quand un autre prend la parole et assure que la république romaine ne valait pas mieux qu'une autre, qu'on vante beaucoup les Anciens, mais qu'au fond toutes ces vieilles histoires ne sont que des fables et qu'il n'y a jamais eu d'honnêtes gens. Et tout le monde s'en tient à cette opinion" (*Apologie*).

Il en veut surtout aux juges incompétents, vaniteux et arrogants, aux lois trop complexes, tantôt inintelligibles et absurdes, tantôt iniques et cruelles, aux sentences injustes et aux fréquentes erreurs judiciaires. Alors éclate sa remarquable, sa louable inquiétude à l'endroit de la justice. Il gémit de voir

chaque jour le droit outragé par ceux-là mêmes qui sont appelés à le défendre. Décidement, la justice ne s'accorde qu'au crédit! C'est honteux et c'est triste, mais c'est vrai. Songez aux lettres de cachet par lesquelles les riches et les puissants assouvissent impunément leurs haines particulières; songez à leurs victimes qui languissent, qui se meurent dans de noirs cachots dont les murs épais arrêtent et étouffent tous les soupirs et toutes les plaintes. Le souvenir d'une visite, faite au sombre donjon de Vincennes l'obsède; il se rappelle d'effrayants récits de prisonniers maltraités. Mais que dire alors de la coupable indifférence que professent à leur égard les habitants de notre oisive capitale! Ils tolèrent de telles injustices sans murmure; ils se rangent toujours du côté des grands; ils se font même, par leurs calomnies, les complices des bourreaux. Comme si le même sort ne les menaçait pas tous!

Comme Voltaire, le président Dupaty et quelques autres hommes respectables il élèvera, lui aussi, „la voix de la justice et de l'humanité". A son tour il disputera les innocents à leurs juges iniques. Il les arrachera, s'il le faut, aux mains sanglantes des bourreaux, dût-il en être persécuté lui-même. Sa franchise – il le sait – lui fera beaucoup d'ennemis qui ne manqueront pas de le calomnier; il prévoit son exil du pays. C'est pourquoi il réfutera d'avance ses adversaires. Ces fragments contiennent sa justification; c'est son *Apologie.* [1])

Cependant il n'y dissimule pas ses sentiments démocratiques. En voyant les nobles abuser insolemment de leurs injustes privilèges, en les voyant sacrifier à leurs caprices le bonheur et l'honneur d'autrui, en les voyant opprimer par des lois honteuses la majorité des citoyens français, il prend en haine le gouvernement qui autorise toutes ces iniquités. C'est tout l'ancien régime qu'il attaque et dont il montre les défauts. La royauté et l'église deviennent l'objet de sa critique sévère, fruit de recherches qui nous mettent en présence de l'auteur d'*Hermès*, irréligieux et épicurien, disciple des Encyclopédistes et traducteur de Lucrèce.

Le savant se montre philosophe rationaliste croyant au progrès continu et infini des sciences, à la perfectibilité de l'humanité et à la bonté innée de l'homme. Il est le poète de la science qui suit dans ses vers les traces de Buffon, qui s'inspire des grandes découvertes de Newton et qui s'en vante:

Souvent mon vol, armé des ailes de Buffon,
Franchit avec Lucrèce, au flambeau de Newton,
La ceinture d'azur sur le globe étendue....

Mais ce savant poète qui a parcouru en esprit tous les pays de la terre et tous les siècles de l'histoire est en même temps l'auteur des *Bucoliques* dont nous admirons la puissance d'évocation: ce voyageur infatigable se double d'un visionnaire. Souvent encore sa pensée et son imagination vont à la haute antiquité, à ces vénérables aèdes qui avaient été les guides de l'humanité errante. Il voit le divin Orphée, fils de déesse, qui enseigna aux héros, ses compagnons de route, en langage rythmé et aux sons de la lyre, les mystères sacrés de la religion et les merveilles de la science, la première sagesse du monde. Et lui, le poète moderne, aurait voulu reprendre ce rôle

---

[1]) Cf. La *Préface* de M. A. Lefranc, p. XXXI.

de prophète et de législateur. C'est l'idée, chère aux romantiques, de la mission du poète qui perce ici. Aussi son grand homme méconnu ressemble-t-il au héros de Carlyle et plus encore au génie solitaire de Vigny:

Au loin dans l'avenir sa grande âme contemple
Les sages opprimés que soutient son exemple;
Des méchants dans soi-même il brave la noirceur:
C'est là qu'il sait les fuir; son asile est son cœur.
De ce faîte serein, son Olympe sublime,
Il voit, juge, connaît... (*Hermès*).

S'il explore le passé, ce sera donc pour en tirer des leçons pour le présent et pour l'avenir: il lit dans Tacite l'histoire de ses contemporains. Il met son érudition au service de ses idées politiques: le savant vient en aide au citoyen. Car il est, en dernière analyse, un historien qui se sait philosophe et homme d'état.

Dans un premier ouvrage historique, malheureusement à peine ébauché, une *Histoire du Pouvoir Royal en Europe*, il commence par s'exhorter à observer l'impartialité et le désintéressement qui conviennent à l'historien, vraiment digne de ce nom. Il regardera les personnes et les choses aussi objectivement que possible: „Galba, Othon, Vitellius ne lui sont connus ni par bienfait ni par injure."

Que la pensée de Montesquieu et de Rousseau ait présidé à la conception de cet ouvrage, c'est ce dont nous ne saurons douter, quand nous y lisons combien l'*Esprit des Lois* et le *Contrat Social* ont eu son approbation. Il s'indigne que „ces admirables écrits" aient été l'objet de la critique mesquine, injuste et superficielle de Voltaire. C'est plus qu il ne supporte. „Il semblerait, dit-il, que ce n'est pas en jouant et au hasard, ni avec des armes vulgaires, qu'un grand homme devait combattre de si grands hommes et attaquer des ouvrages où un petit nombre d'erreurs montrent seulement qu'ils sortent de la main des hommes, mais qui ont éclairé leur siècle et qui seront à jamais la gloire du pays et des auteurs qui les ont produits..."

Cependant dans ses observations *Sur l'Espagne et sur les Superstitions modernes* et dans son *Histoire du Christianisme*, deux ouvrages également fragmentaires, il prend la religion à partie, et avec une âpreté et une vivacité qui sont en singulier contraste avec la modération et l'objectivité qu'il se prescrivait tout à l'heure comme la première vertu de l'historien. C'est au nom de la liberté qu'il combat la royauté, mais c'est au nom de la raison qu'il poursuit la religion. Aussi dans l'acharnement de la lutte il ne la distingue plus de la superstition.

L'Espagne, dont il s'occupe ici, lui semble dans sa décadence un exemple instructif d'un pays prospère, ruiné et désolé par le fanatisme et l'intolérance de ses prêtres. Mais en même temps il aime ce beau pays humilié. Que cette belle et malheureuse Espagne se relève de son abaissement; qu'elle s'affranchisse de ses chaînes honteuses et qu'elle recouvre sa gloire d'autrefois!

Selon ses propres indications cet ouvrage se diviserait en deux parties, dont la première aurait le style du philosophe qui explique et raisonne d'un ton calme et tranquille, tandis que la seconde serait l'œuvre d'un poète qui s'exalte dans des effusions lyriques. Ç'aurait été à la fois un traité philoso-

phique dont les dialogues de Platon devaient fournir les modèles et un poème ou un chant dont il emprunterait la forme et le mouvement aux odes de Pindare.

Les fragments qui nous sont parvenus de l'*Histoire du Christianisme* promettaient une œuvre considérable. Ces fragments témoignent d'une connaissance peu commune de l'antiquité chrétienne. Mais s'il a tant lu les pères de l'église, c'était seulement pour leur opposer les philosophes de l'antiquité païenne. Il désirait les combattre sur leur propre terrain. Il est évident qu'il comptait écrire un livre qui eût été de tous points la contre-partie des *Pensées* de Pascal. Au lieu d'une apologie de la religion chrétienne, il aurait dressé contre elle un véritable réquisitoire. Son *Histoire du Christianisme* aurait été le produit le plus remarquable de son incurable rationalisme, une expression éclatante de son fanatisme à rebours. C'est le penseur rationaliste, auteur d'*Hermès*, qui lui fait perdre ses notions de mesure, de justice et de tolérance. C'est celui-là qui traite si durement le grand Pascal. Mais aussi Pascal avait insulté la raison, sa divinité à lui. Il ne le lui pardonnera pas. Et voici une page où, selon toute vraisemblance, il s'est mis à tâche à réfuter l'auteur des *Pensées*.

„Plusieurs disent: mais le doute, le scepticisme est désolant. Premièrement, je ne pense pas ainsi; mais à la bonne heure, est-il en moi, est-il en vous de lever ce doute qui vous déplaît? Je veux croire, dites-vous, cela me console; mais ces mots: „je veux croire" impliquent contradiction. On ne croit point à volonté. C'est l'évidence, la conviction, la persuasion, la conscience intime qui doivent nous déterminer à croire telle ou telle chose, au lieu que vous avouez que vous vous êtes déterminé par choix. Vous doutez donc ainsi que moi, mais vous luttez contre le doute, vous lui dites des injures, vous tâchez de vous étourdir par un vain bruit de paroles. L'assertion est dans votre bouche, mais le doute est dans votre cœur. Avouez-le donc ainsi que moi, au lieu de faire parade d'une ferme croyance, qui se trouve ensuite n'être qu'un doute orgueilleux et déguisé. Car qu' importent nos assertions? Les objets changent-ils de nature d'après l'opinion que nous en avons, et les choses fausses déviendront-elles vraies afin que nous n'ayons pas eu tort de les prouver telles..." (*Sur l'Espagne*).

Et justement par sa passion, son humeur combative, son ironie amère et par-dessus tout son accent, il nous rappelle plus d'une fois ce même Pascal. Comme lui, il est terriblement sincère; il lui est impossible d'embrasser une cause à demi, de la défendre avec tiédeur. Il n'aime ni ne hait médiocrement, tout comme Pascal. Avec la même audace il affirme ou il nie; et s'il accepte ou qu'il rejette, c'est toujours avec passion et véhémence. Ils se ressemblent et ils se rapprochent, mais comme adversaires implacables. Car Pascal et André Chénier représentent les deux pôles entre lesquels oscille et s'agite la pensée humaine.

Si sa critique rationaliste lui fait mettre en doute les faits surnaturels, rapportés sur la vie et la mort de Jésus-Christ, si l'existence de Socrate lui semble infiniment mieux établie que celle de Jésus, toujours il s'exprimera sur sa personne avec respect et même avec sympathie:

„A Dieu ne plaise, s'écrie-t-il, que je veuille, comme plusieurs ont fait,

insulter par une risée barbare aux angoisses et à la mort d'un homme qui, à travers les puérilités et les absurdes extravagances que ses absurdes historiens lui attribuent, souvent avec quelque vraisemblance, *fait cependant briller un caractère de douceur et de philanthropie*, qui ne fut accusé d'aucun crime, et qu'un lâche gouverneur romain laissa traîner au supplice quoiqu'il le jugeât innocent...

L'auteur de la *Vie de Jésus* ne parlera pas autrement quand, avec son talent prestigieux, il évoquera l'image d'un Christ en marbre blanc. Et en effet, ses recherches sur les origines du Christianisme font d'André Chénier un des lointains précurseurs d'Ernest Renan.

Longuement il nous expose ses principes de critique puisqu'il désire faire œuvre de savant. Sa circonspection et sa prudence nous font constater l'immense progrès que la critique avait fait depuis un siècle. Avec lui nous sommes déjà loin de Montesquieu qui ne sut pas encore se méfier des textes anciens.

Le critique nous a rapprochés du poète, l'artiste des *Bucoliques* qui mit son œuvre sous le patronage d'Homère, l'auguste vieillard de l'*Aveugle*,

...prophète éloquent, aveugle harmonieux,
Convive du nectar, disciple aimé des dieux...

Elève à la fois de David et de Brunck, le poète des *Bucoliques* s'offre à nous sous le double aspect du peintre et du philologue.

Doué d'un beau talent plastique dont le plein épanouissement fut favorisé par un concours de circonstances heureuses, il a su faire des vers qui sont d'un peintre et d'un sculpteur. La peinture le tentait au point qu'il s'exercait lui-même en cet art. Il avait alors l'habitude de noter brièvement les sujets de ses futurs tableaux. Ce sont ses *quadri* dont nous trouvons quelques-uns réunis en ce volume. Il y en a qui sont empruntés à la poésie antique et d'autres sont d'inspiration moderne. A côté d'Homère, l'image d'Ossian, le barde des Écossais, se dresse devant son imagination de peintre.

Philologue, il collationnait volontiers des textes anciens; il les commentait, à l'exemple de Brunck, et souvent même, quand il les jugeait défectueux, il proposait d'autres leçons. Les notes qu'il a laissées sur Homère, Alcée, Aristophane, Théocrite, Callimaque et d'autres, attestent de la solidité de ses études linguistiques. Qu'on lise par exemple ses remarques si intéressantes sur les *Idées innées* de Platon! Mais c'est Aristophane qui a particulièrement sollicité sa curiosité. On sait qu'il avait l'intention de l'imiter dans ses comédies:

Ce Grec railleur, une fois trop mordant,
Contre Socrate envenima sa dent.
Mais il eut tout, esprit, force, harmonie,
Invention, gaîté, grâce, génie.

(Edition *Dimoff*, II, 275).

De tout temps les auteurs comiques et même burlesques, Aristophane, Rabelais, Molière, lui ont inspiré de l'admiration. Et cette largeur de goût nous permet de mesurer la distance qui separe sa critique de celle de Boileau.

Mais il découvre la Bible qu'il lit, avant Chateaubriand, en poète et en

artiste. Bientot il rivalisera avec le seul poète anglais devant lequel il s'incline bien profondément. Milton, „homme sublime qui a des taches comme le soleil", Milton est devenu pour l'auteur de *Suzanne* le „grand aveugle dont l'âme a su voir tant de choses." Mais tout l'Orient l'attire: la Chine, la Perse, l'île de Ceylan. Et voici une belle collection d'estampes sur la Palestine, la Syrie, la Haute et la Basse Egypte, et l'île de Chypre, trouvée probablement dans quelque musée et amoureusement cataloguée. Mais il lit, la plume à la main, les célébres *Mémoires* des Missionnaires de Pékin qui le familiarisent avec la poésie chinoise. Et comme il appréciait la simplicité rustique et la sagesse horatienne des poètes chinois, il se propose d'utiliser ses extraits pour sa propre poésie bucolique. Il avait l'intention d'enrichir son recueil d'idylles chinoises. Mais les descriptions de Chardin le dirigent du côté de la Perse. En Angleterre la grammaire de Jones sur la langue persane, une véritable chrestomathie par le nombre et l'étendue des exemples, lui tombe entre les mains. Ses extraits montrent assez avec quelle avidité il en a pris connaissance.

Mais en même temps qu'il élargissait son horizon, il s'écartait de plus en plus de l'idéal classique, et nous verrons que son esthétique n'est plus celle de Boileau.

Cornjum. C. KRAMER.

GOTICA.

I.

Wegval van *-s* in den Nom. Sing. der *ă*-stammen.

Behalve bij die mannelijke *ă*-stammen, waar aan de slot-*ă* van den stam een *s* voorafgaat, ontbreekt het naamvalsteeken *-s* van den nominativus ook bij sommige woorden na *r*, zoowel zelfstandige als bijvoegelijke naamwoorden. Van die *ă*-stammen zijn ook enkele *ĭ*-stammen niet te scheiden. De toestand is deze:

geen *-s* hebben de adjectiva *anþar*, *hvaþar*, *iggqar*, *izwar*, *unsar* (*fidwor* zal veeleer als onbuigbare vorm op te vatten zijn), en de substantiva *stiur*, *wair*, *gabaur* (soms een neutrum?), de vreemde woorden **kaisar* en *spaikulatur* (tot zoover alle ă-stammen), *ainabaur*, *frumabaur*, *Saur* (ĭ-stammen); dat de *-s* ontbreekt bij de oude consonantstammen *broþar*, *dauhtar*, *fadar*, *swistar* spreekt van zelf; wèl *-s* hebben daarentegen de adjectiva *abrs*, *gafaurs*, *gaurs*, *skeirs*, *unswers*, waarbij nog de niet in nominativo voorkomende **baitrs*, **fagrs*, **framaldrs*, **hlutrs*, **lausqiþrs*, **snutrs*, **swers*, **unfagrs*, **unfaurs* te voegen zijn, alsmede de substantivische *ă*-stammen *akrs*, **figgrs*, *hors*, **ligrs* en de *ĭ*-stam *wulþrs* (Fem.).

Of wel:

de adjectiva, die geen *-s* hebben, bezitten eene korte stamlettergreep en zijn alle pronominaal, daarentegen kan bij die met *-s* de stamlettergreep zoowel kort als lang zijn; de substantiva zonder *-s* hebben alle behalve *stiur* eene korte stamlettergreep, die met *-s* alle eene lange.

Het somtijds geopperde onderscheid tusschen *skeirs* en *abrs*, *hors* en *akrs*; als zou in *abrs* en *akrs* de *r* sylbisch zijn, laat zich niet bewijzen. Er is geene enkele reden, om in de twee genoemde voorbeelden tweelettergrepige woorden te zien. Evenals de wisseling van *d* en *þ* in *auhjodus* en *gabaurjopus*, *weitwods* en *aweþi* te verklaren is uit de aanwezigheid of het ontbreken van stemtoon bij *j* en *w* al naar *h*, *t* dan wel *r* of een klinker voorafgaat, zoo kan *r* tusschen medeklinker en *-s* ook zeer goed als zonder stemtoon opgevat worden. Daarmee is dan tevens de eenlettergrepigheid van vormen als *abrs*, *akrs* – waar toch het geschreven beeld op wijst — aannemelijk gemaakt.

De vraag is nu, hoe de eigenaardige gedragingen van de eerstenaamvals-*s* na *r* te verklaren zijn. Geene der tot dusverre uitgesproken opvattingen kan voldoen. Volgens Brugmann (*Grundiß* I, bl. 519) heeft overal deze klankovergang plaats: *-rz* > *-rr* > *-r*. In de adjectiva wordt de *-s* ter onderscheiding van het neutrum door analogie hersteld. In *akrs* enz. zou de *r* oorspronkelijk sylbisch geweest zijn, in welk geval de assimilatie van de *z* niet plaats had, terwijl de vorm op den duur weer eenlettergrepig werd. Zoo blijft echter het substantivum *hors*, dat Brugmann ten onrechte tot een bijvoegelijk naamwoord verklaart.

Hirt (*Beiträge*, XXIII, 329) leidt het verschil af uit wisseling van het Idg. accent: *-rs* > *-rs*, maar *-rz* > *-r*. Alle adjectiva, waartoe hij ook weder *hors* rekent, hadden het accent op de slotlettergreep, terwijl hij voor *anþar*, *hvaþar*, *fidwor* en *stiur* een accentuatie meer naar voren bewijst. *Baur* acht hij onzeker. Maar *wair* is = ind. *virás*, waarmee dus ook voor Hirt één voorbeeld (en eigenlijk ook weer *hors*) onduidelijk blijft.

Kock (K. Z. XXXVI, 579 vlgg.) acht- *rs* ontstaan uit *-rz* in lettergrepen met sterken klemtoon, *-r* uit *rz* in minder beklemtoonde. In *stiur* neemt hij aan een onechten tweeklank en dus een tweelettergrepigen vorm, waardoor de syllabe *-ur* "infortis" werd. De gereconstrueerde vorm **baur* is onjuist, zij moest luiden **baurs*, in samenstellingen echter *frumabaur* enz. Zoo is *wair* uit samenstellingen afgeleid, waar het als tweede lid kon dienst doen, aldus een ouder **wairs* verdringend. Op *Saur*, een vreemd woord, is geen staat te maken. De verklaring van Kock is althans voor *stiur* en *wair* zeer grillig; de composita met *wair* komen in ons Gotisch niet eens voor.

Streitberg (*Got. Elementarbuch*[3,4] § 115) laat *-s* verdwijnen na een tautosyllabische onsylbische *r* aan het woordeinde. Vormen als *akrs* beschouwt hij dus als tweelettergrepig. Voor *hors*, *skeirs*, *swers*, *gaurs* neemt hij analogieformatie aan. Waarom dan echter diezelfde analogie niet op *stiur* werkte, dat evenals *hors* een substantivum is, blijft onduidelijk.

Verder geeft Braune (*Got. Gramm.* § 91) den regel, dat de *-s* na eene lange lettergreep na *r* behouden blijft, doch na eene korte verdwijnt, waarmede echter *stiur* niet verklaard is. Daarom heeft Jellinek (Z. f. d. A. XXXVII, 319) pogen aan te toonen, dat *stiur* een neutrum is! Wrede eindelijk (Die Sprache der Ostgoten bl. 178) ziet in alle vormen zonder *-s*, dus ook in *stiur*, navolgingen van de *r*-stammen. Waarom dan *hors* niet en *stiur* wel aan die aansluiting bij de verwantennamen meedoet, zegt hij echter niet.

Het willekeurige van eene onderscheiding tusschen eene sylbische en niet-

sylbische *r* werd boven reeds aangetoond. Er is geene reden, om *akrs* van *hors* te scheiden [1]). Zijn wij eenmaal tot dit inzicht gekomen, dan ligt het voor de hand, ook voor de substantiva, afgezien van *stiur*, de juistheid van Braune's regel te aanvaarden, dat de langstammige de *-s* na *r* bewaren, de kortstammige niet. Bij de adjectiva is het anders, daar hier de *-s* in het mannelijk overal voorkomt, behalve bij de voornaamwoordelijke. Dat is echter heel begrijpelijk. Immers bij de adjectiva kon licht de invloed van het paradigma der stammen zonder *r* werken, zoodat daar in nominativo de *-s* (of *-z*, die *-s* worden moest) òf bewaard bleef, òf hersteld werd. De pronominale vormen met hun korten stamklinker, die als afzonderlijke groep ook een eigen ontwikkeling hadden, toonen evenwel nog duidelijk, waartoe een niet door bijkomstige psychische factoren gestoorde groei leiden moest. Of met andere woorden: *anþar* en *hvaþar* bewijzen, dat de *-s* van *gafaurs* door bijzondere krachten — in casu het adjectivisch paradigma — geruggesteund werd.

De regel voor *-s* na *-r* is na het voorafgaande, nog steeds afgezien van *stiur*, als volgt op te stellen: „de *-z* van den nominativus (want aan de gotische *-s* ligt toch een *-z* ten grondslag, vgl. het Noord- en Westgermaansch) na *r* valt na korte syllaben weg." Ik zeg met opzet niet „wordt aan *r* geassimileerd," gelijk Brugmann, Hirt en Kock schijnen aan te nemen, want tot het aanvaarden van dien onbewezen klankovergang hebben wij, krachtens vormen als *fairzna*, *marzjan*, *airzeis*, geen recht. Het schijnt mij dan ook veeleer toe — en de algeheele strekking der Germaansche talen wijst ook in die richting — dat men in het ontbreken van *-s* in *wair* enz. te zien heeft de eerste uiting van een later zich krachtiger openbarend verschijnsel, n.l. de neiging om den nominativus niet langer door een eigen kenteeken aan te duiden. Reeds toen dat kenteeken nog *-z* was, is het in het Gotisch reeds opgegeven daar, waar het phonetisch het minst gesteund werd, d. w. z. na *r*, den naastbijstaanden medeklinker, en na eene korte syllabe, waar niet, gelijk na eene lange, vóór het uitspreken van de *r* de toon reeds weer begonnen was zich te verheffen. Hier betrappen wij een belangrijk taalverschijnsel in een oud stadium van het Gotisch, dat zich ongetwijfeld verder voortgezet zou hebben en tot een snel verval van het nominatief-teeken zou hebben moeten leiden, indien het niet gedwarsboomd ware door eene andere, op dat bepaalde oogenblik krachtiger, phonetische werking. Dat was de Gotische verscherping der spiranten met stemtoon aan het woordeinde, die elke *-z* in die positie tot *-s* maakte, evenals *ƀ* en *đ* toen tot *f* en *þ* werden. Het verdwijnen van de *-z* van den nominativus, dat nog slechts in één bepaald geval was doorgezet, werd verder verhinderd, toen de articulatie van die *-z* zoozeer versterkt was.

Ter verklaring blijft nog over het woord *stiur*. De vorm komt voor Neh. V 18. Ik laat de mogelijkheid buiten beschouwing, dat een nauwkeurig onderzoek van het handschrift Ambros. D wellicht eene lezing *stiurs* zou opleveren. Na de ontdekking, door Streitberg aangaande het vermaarde *twa*

---

[1]) Wil men vasthouden aan de tweelettergrepigheid van vormen als *abrs*, *akrs*, dan is de tegenstelling met *anþar* en *izwar* enz. nog minder te begrijpen.

busundja (*Neh.* VII, 19) aan het licht gebracht (*Festschrift für Windisch*, 1914, bl. 226) wordt men wel eens wat huiverig, om op ééne overgeleverde lezing onzer drukken af te gaan. Stellen wij echter, dat *stiur* juist is. Dan is het voorbeeld in den boven aangegeven gedachtengang uitstekend op te nemen. Na de Wulfilaansche periode toch volgt het tijdperk van verslapping der articulatie van *-s* in den nominativus singularis (daarom nog niet van elke *-s* aan het woordeinde!). In het Wandaalsch ontbreekt zij reeds na dentalen, in het Oostgotisch geheel. Wat ligt derhalve meer voor de hand dan de veronderstelling, dat ook ten tijde van Wulfila of kort daarna die *-s* reeds in labielen toestand verkeerde en dat zij althans in die positie, waar zij blijkbaar het eerst kans liep afgeworpen te worden — d. w. z. na de *r* —, ook reeds door den vertaler of den afschrijver niet altijd meer gesproken werd. Het conservatisme, dat deze bij het weergeven van woorden als *skeirs* en *hors* aan den dag legt, behoefde hem nog niet te behoeden tegen het onbewust toegeven aan den drang des tijds op ééne enkele plaats! Zoo geven de Gotische nominativi op *-r* en *-rs* een helder inzicht in het historisch verloop van een belangrijk taalverschijnsel: 1e stadium: alle nominativi hebben *-z*, die wegvalt na korte lettergrepen op *-r*; 2e stadium: de *-z* wordt verscherpt tot *-s* hetgeen voorloopig een verder wegvallen van den slotmedeklinker verhindert; 3e stadium: de articulatie van *-s* in den nominativus singularis verslapt; 4e stadium: de neiging tot verwijdering van den slot-*s* begint weer, en wel in de eerste plaats na *-r* (eenig voorbeeld bij Wulfila: *stiur*).

Ten slotte zij nog opgemerkt, dat de lotgevallen van deze *-z* en *-s* in het Gotisch te vergelijken zijn met die van andere spiranten in het overige Germaansch, ofschoon daar weer heel andere psychische factoren werken. In ieder geval kan men eene uiterlijke vergelijking maken tusschen de Gotische verscherping van *-z* tot *-s* en de Nederlandsche van *-v* tot *-f* in vormen als *gaf*. En omgekeerd is de neiging tot verslapping der articulatie aan het woordeinde in het jongere Gotisch te stellen naast de Skandinavische klankwijziging van *f* in *þ* bijv. in On. *þarf* (met *f* grafisch voor *þ*).

II.

De Nominativus Singularis der mannelijke *jă*-stammen.

Het is bekend, hoe volgens de door Sievers (Beitr. V 129) gegeven regel de Idg. *i̯* zich na eene lange lettergreep tot den klinker *ĭ* ontwikkelt, daarentegen na eene korte syllabe *i̯* blijft. Daarop berust dan het verschil tusschen lang- en kortstammigen zoowel bij de *jă*-substantiva als bij de *jan*-verba, waar eene lange stamsyllabe *ī*, eene korte *ji* in de volgende lettergreep verlischt, als de uitgang met een *ĭ* begint. De onderscheiden vorming der genitivi *hairdeis* < **hĕrdi-ĭ-sŏ* en *harjis* < **har-jĭ-sŏ* is daardoor afdoende verklaard.

Geenszins evenwel zijn de vormen der nominativi, die eveneens *hairdeis* en *harjis* luiden, opgehelderd. Wat den laatsten betreft gaat men gemeenlijk uit van een oorspronkelijk **harjăz*, dat worden moest tot **haris*, en waarin

dan de *j* door analogie naar de overige naamvallen hersteld zou zijn; of ook van een verkorten stam **hari-*, die oorspronkelijk naast **harjă-* stond, en waarin dan ook eene analogische *j* zou zijn binnengedrongen. Nog moeilijker is het, voor den nominativus *hairdeis* eene redelijke verklaring te vinden. Streitberg (*Urg. Gr.* § 173) heeft oude samentrekking van *-io-* tot *-ī-* aangenomen en daarbij Litausche vormen op *-ỹs* aangehaald. Voor het Germaansch is evenwel eene dergelijke samentrekking verre van bewezen, ja een tweede voorbeeld ervan ontbreekt. Eene andere mogelijke verklaring van den nominativus *hairdeis* voldoet evenmin: het klankwettig ontstane **hairdis* zou op voorbeeld van den genitivus zijn *ĭ* in *ī* veranderd hebben, daarbij gesteund door de overeenstemming der twee naamvallen bij *harjis*.

Het ziet ernaar uit, alsof de beide nominativi niet zonder het aannemen van analogieformaties te verklaren zullen zijn, hetgeen op zich zelf reeds een vreemd verschijnsel is, waar de accusativus singularis het buiten die werking der analogie stelt. Immers *hari* en *hairdi* zijn klankwettige vormen met *-i* uit *-jŏm* resp. *-iŏm*. Indien nu het taalbewustzijn een klankwettig **haris* en **hairdis* tot *harjis* en *hairdeis* maakte, waarom dan niet ook nieuwe accusativi vervaardigd volgens hetzelfde beginsel? En bovendien, wanneer voor zulke vormen eene regelmatige en natuurlijke ontwikkeling aan te geven is, dan is dat toch altijd verre te verkiezen boven gewelddadige reconstructies als de daareven genoemde.

Nu geloof ik, dat de nominativi *harjis* en *hairdeis* beide zeer goed klankwettig kunnen wezen. Om dat te bewijzen ga ik uit van twee stellingen, die beneden nader worden toegelicht. Ten eerste: de nominativus singularis der Gotische *jă*-stammen had niet als stamklinker Got. *ă* < Idg. *ŏ*, doch een daarmede klankwisselende Got. *ĭ* < Idg. *ĕ*. Ten tweede: in eindlettergrepen zonder klemtoon blijft een *ĭ* bewaard, als er een *ĭ* of *j* voorafgaat, terwijl die *j* zelf, indien ook daarvóór weer een korte klinker staat, wegvalt. *Hairdeis* toch is m. i. niet te verklaren uit eene samentrekking van **hairdi-os*, daar immers bij dien vorm alleen wegval van de *ŏ*, of de daaruit ontstane *ă*, in de eindsyllabe denkbaar is. Wèl echter is het begrijpelijk hoe een Oergermaansch **hĕrdi-iz* (met *-iz* < *-ĕs*) later *hairdeis* kon opleveren; immers de samentrekking van *ĭĭ* > *ī* is een algemeen bekend verschijnsel, vgl. nom. pl. *gasteis*, 2 sing. *naseis* enz. Evenzoo kan een Oergerm. **harjaz* nooit *harjis* worden, doch wel een Oergerm. **harjiz* (met *-iz* < *-ĕs*), wanneer men daarbij rekening houdt met den zooeven aangeduiden regel, dat in de tweede lettergreep van een woord als **harjiz* de *j* het bewaard blijven van de *ĭ* ten gevolge gehad. De hoofdzaak is thans, de juistheid der geopperde veronderstelling te bewijzen.

Vooreerst dan de kwestie van de *j*, die in eindlettergrepen het bewaard blijven van een daarop volgende *ĭ* zou bewerken. Die laat zich het best toelichten aan de hand van de vervoeging der *jan*-werkwoorden. Daarbij zijn namelijk twee soorten te onderscheiden: de causativa en denominativa, te vergelijken met de Indische verba op *-ayati*, en dus met een Idg. *-ĕi̯ĕti* (Got. *nasjan*, *laistjan*), en daarnaast oude formaties op *-i̯ĕti*, Ind. *-yati*, te vergelijken met Latijn *capio* (Got. *hafjan*, *sokjan*). De vervoeging der eerste groep nu schijnt zich in het Gotisch gericht te hebben naar die der tweede.

I. p. v. *nasjan* toch ware te verwachten **nasijan*, en zoo in alle vormen waar eene *ă* volgt; i. p. v. *nasjis* verwacht men **naseis* < **nas-ij-iz* en zoo overal vóór *i*. Met andere woorden: sporen van den themavocaal zijn niet meer te vinden. Hetzelfde geldt van *laistjan*, *laistja*, *laistjand* enz., waar alleen **laistijan*, **laistija*, **laistijand* klankwettig konden zijn; daarentegen kunnen *laisteis* en *laistei* oude vormen zijn. De wijziging in het paradigma der causativa en denominativa, d. w. z. van de oorspronkelijke *ijan*- verba, verklaart men onder den invloed der echte *jan*- verba (*hafjan*, *sokjan*). En, bewijs te meer voor de juistheid dezer redeneering, nog één oude vorm, die herinnert aan de oorspronkelijke vervoeging der *ijan*-verba, is bij *nasjan* bewaard, n.l. de imperativus singularis *nasei* (niet **nasji*) uit **nas-ĭj-ĭ*.

Hoe die analogiewerking op groote schaal aannemelijk te maken is, heeft nog nooit iemand duidelijk gemaakt. Er moet dan toch ergens overeenkomst hebben bestaan, zoowel bij de kort- als langstammigen. Maar uit het boven betoogde volgt, dat bij de kortstammigen zoo'n overeenstemming nergens, noch bij uitgangen met *ă* noch bij die met *ĭ*, aanwezig was, en bij de langstammigen alleen bij de uitgangen met *ĭ*. En ten slotte, grootste moeilijkheid, de imperativi *nasei* en *laistei* kunnen zeer wel oorspronkelijk zijn met hun *ī* < *ĭjĭ*, maar wat dan te denken van *hafei* en *sokei*? Bij deze echte *jan*-verba toch had de gebiedende wijs in het enkelvoud niet *-iji*, doch bij de kortstammigen *-ji*, bij de langstammigen *-ii*. Nu is het zeker zeer aannemelijk, dat *hafei* (voor een ouder **hafji*) zich richtte naar *sokei*, maar volgens de heerschende opvatting kan ook deze vorm niet klankwettig zijn, daar de *ĭ* aan het woordeinde moest verdwijnen. Wie zich aan die opvatting wenscht te houden, kan alleen als oorspronkelijke vormen in den imperativus **soki* en **hafi* aanvaarden, en moet derhalve ter verklaring den analogischen invloed van *nasjan* en *laistjan* te hulp roepen. En dat, terwijl toch buiten dien eenen vorm van den gebiedenden wijs nagenoeg het gansche paradigma van *nasjan* en *laistjan* juist onder invloed van *hafjan* en *sokjan* wordt verklaard. Dat is onmogelijk. De imperativus *sokei* moet althans klankwettig zijn. Het eenig denkbare voorstadium van *sokei* is echter **sokĭĭ* < **sāgiĕ*. Zoo levert *sokei* het afdoend bewijs dat de *ĭ* aan het woordeinde na een voorafgaande *ĭ* bewaard is. En na *j* zal men dan wel dezelfde behandeling van *ĭ* moeten aannemen.

Blijven wij ons nog een oogenblik met den gebiedenden wijs der *jan*-verba bezighouden, dan rijst de vraag, hoe de overgang van **nasiji* in *nasei* in zijn werk gegaan is. Gewoonlijk neemt men wegval van de slot-*i* en dan samentrekking van *ij* tot *ī* aan. Dit is echter phonetisch onbegrijpelijk, de contractie tot *ī* van *ĭ* met een volgende *j* ligt althans in syllaben zonder klemtoon geenszins voor de hand. Bovendien werd voor een geval als dit het bewaard blijven van *ĭ* in de slotlettergreep zoo even aannemelijk gemaakt. Derhalve moet men zich de ontwikkeling aldus voorstellen **nasiji* > **nasii* > *nasei*, of m. a. w. de *j* is tusschen korte vocalen in eene infortis-syllabe weggevallen. Hiermede wordt de oorzaak van den overgang *-iji* > *ī* ook phonetisch eerst recht duidelijk. Terwijl de verbinding *ii* in fortis-syllaben de neiging vertoont, een *j* tusschen de beide klinkers te ontwikkelen, zal juist zoo'n *j*, indien aanvankelijk aanwezig, in infortis-syllaben gemakkelijk weg-

vallen. Volgens hetzelfde proces is ook de nom. plur. der *i*-stammen ontstaan: *gasteis* < **gastiiz* < **gastijiz* < **ghostĕi̯ĕs* [1]).

Na het boven betoogde kan ons ook de uitgebreide analogiewerking, die zich van de oude *jan*-verba over de *ijan*-causativa uitstrekte, begrijpelijk worden. Waar de uitgang met een *ă* begon, moest namelijk klankwettig eene overeenstemming tusschen beide groepen aanwezig zijn:

**nâsijan* > **nasian* > *nasjan*

**laistijan* > **laistian* > *laistjan.*

De infinitivus is blijkbaar klankwettig ontstaan, en evenzoo *nasja*, *laistja* enz.

Anders is het evenwel bij de uitgangen met *ĭ*:

**nasijiz* > **nasiiz* > **naseis* (*nasjis* naar analogie van *hafjis*).

**laistijiz* > **laistiiz* > *laisteis.*

Of m. a. w.: bij de langstammigen was overeenkomst in alle opzichten aanwezig, bij de kortstammigen ten deele ook. Het is nu duidelijk, hoe ook de overige vormen der kortstammige causativa zich naar de groep-*hafjan* konden richten. Alleen de imperativus bewaarde zijn oorspronkelijken vorm.

Keeren wij thans tot *harjis* en *hairdeis* terug. Bewezen werd, dat, indien de laatste syllabe een *ĭ* bevatte, die *ĭ* ook na een *ĭ* of *j* bewaard moest blijven. Rest de vraag: heeft daar werkelijk een *ĭ*, en niet een *ă*, gestaan? Er zijn enkele overwegingen, die deze veronderstelling aannemelijk maken. Wiskundig zeker te bewijzen is zij niet. Op den voorgrond zij echter gesteld, dat het hier een zuiver Gotisch verschijnsel geldt. Dat het overige Germaansch de oude *ă* (< Idg. *ŏ*) bewaarde, bewijzen natuurlijk zoowel het Oernoordsch als de in het Finsch uit het Germaansch ontleende woorden. De volgende punten komen voor het Gotisch in aanmerking.

1⁰. In tegenstelling met het overige Germaansch heeft het Gotisch, zonder dat dit verschijnsel voldoende verklaard is, in vele vormen i. p. v. het oude *ŏ* (*ă*)-vocalisme vormen met *ĕ* (*ĭ*) ingevoerd. Zekere voorbeelden daarvan zijn de gen. sing. der *ă*-stammen, Got. *dagis* met *-ĭs* < *-ĕsŏ*, tegenover Oernoordsch *-as*; de dat. sing. der *ă*-stammen, Got. *daga*, met *-ā* < *-ē* (vgl. *hvarjammeh*), een instrumentalisuitgang naast *ō* in Ohd. *tagu*; en ten slotte de gen. plur. der *ă*-stammen, Got. *dage*, waartegenover het gansche verdere Germaansch een vorm met *ō* heeft. Tegen een Gotischen nom. sing. met *ĕ*-vocalisme is derhalve ook niets in te brengen. [2])

2⁰. De oude *-ŏs,-ĕs*-stammen, die in het Gotisch in de *ă*-declinatie zijn overgegaan, schijnen op het tijdstip van dien overgang een nom. sing. op *-ĭs* gehad te hebben, terwijl het Idg. anders juist in dien naamval de *ŏ* heeft. Men moet toch stellig aannemen, dat vormen als *hatis*, *sigis*, *gadigis* enz. nog den ouden nominativus vertegenwoordigen, welks stamvocaal bewaard bleef, doordien de overige naamvallen aan die der *ă*-stammen waren

---

[1]) Ook voor den genit. en dat. sing. der vrouwelijke *ī*-stammen schijnt mij de hier gevonden regel het aangewezen verklaringsbeginsel:

Got. genit. sing. *anstais* < **anstaj-iz.*

„ dat. (= locat.) sing. *anstai* < **anstaj-i.*

Os. genit. sing. *ansti* < **anstīz* < **anstij-iz.*

„ dat. (= locat.) sing. *ansti* < **ansti* < **anstij-i.*

Voor het Ags. en Ohd. geldt dezelfde ontwikkeling als voor het Os.

[2]) Een scherp beklemtoonde vorm als het pronomen *hvas* behield natuurlijk zijn *ă*.

gelijk gemaakt. Maar dan moet het Gotisch op eigen gelegenheid een ouder *-as* van den nom. sing. in *-is* hebben veranderd. Het Angelsaksisch bezit in *sigor* en *sige* nog de twee klinkers naast elkaar.

3⁰. In geene Germaansche taal gaat de gelijkmaking van het enkelvoud der mannelijke *ĭ*-stammen aan dat der *ă*-stammen zoo ver als in het Gotisch. Het Oudnoorsch kent die alleen in den gen. sing., het Westgermaansch behoudt bij de *ĭ*-stammen nog enkele oude dativi en bovendien den typischen nom. sing. der kortstammige *ĭ*-stammen. In het Gotisch zou die volslagen amalgameering ongetwijfeld veel begrijpelijker worden, indien ook de nom. sing. der *ă*-stammen in die taal oorspronkelijk op *-iz* uitging.

Door bovenstaande overwegingen is geenszins bewezen, dat de nom. sing. der *ă*-stammen in het Gotisch *-iz* gehad moet hebben, het werd slechts mogelijk verklaard. Doch de gegeven verklaring van *harjis* en *hairdeis* doet die mogelijkheid, althans voor de *jă*-stammen, in eene waarschijnlijkheid veranderen. Te meer, daar zij ons de gelegenheid opent, den nom. sing. der Gotische *jă*-stammen zonder eenige analogische constructies te verklaren. Ook wordt het onderscheid tusschen den Acc. Sing. en den Nom. Sing. nu voldoende opgehelderd, want in den accusativus immers was blijkbaar het oorspronkelijk vocalisme bewaard:

**harj-ĭz, *hĕrdi-ĭz > harjis, hairdeis.*
**harj-ăm, *hĕrdi-ăm > hari, hairdi.*

III.

De Genitivus Singularis der *ă*-stammen.

In den genit. sing. der *ă*-stammen en der nauw daarmede samenhangende *ĭ*-stammen heeft het heele Germaansch een *-s* (niet *-z*). Vóór die *-s* is de themavocaal in het Gotisch bewaard, hetgeen blijkbaar het gevolg is van een verdwenen klinker aan het woordeinde (uitgang *-sŏ*, naast *-si̯ŏ*). Maar de *-s* blijft, in verband met de Wet van Verner onopgehelderd. De gewone verklaring, als zou die *-s* onder invloed van het pronomen demonstrativum (Got. *þis*) staan, is onaannemelijk, want zij wordt door niets geschraagd. Niets wijst erop, dat de buiging van eene gansche klasse van substantiva zoozeer onder de inwerking van één enkel pronomen zou hebben gestaan, dat destijds nog niet eens tot lidwoord afgedaald was. Bovendien bezit het Germaansch (althans het Westgermaansch en misschien ook het Gotisch) nog een tweede, even merkwaardige *-s*, namelijk die van den 2en persoon singularis praesentis, waarvoor ook *-z* te wachten ware. Die *-s* verklaart men dan door aanhechting van enclytische pronomina, of onder invloed van athematische vormen. Maar de enclysis der pronomina is te jong, de athematische vormen zijn te weinig talijk, om dien invloed waarschijnlijk te maken.

Blijkbaar ligt de oorzaak elders, en wel in den aard van den sisklank, die in vele moderne talen een geheel eigen weg volgt en daar het meest kenmerkende buigingsteeken geworden is. In het Nederlandsch heeft de *s* als meervoudsteeken gaandeweg veld gewonnen, adverbia op *-s*, adjectiva op *-s*

(*-sch*) zijn bijzonder populair, en in het enkelvoud heeft ze zich lang als eenig buigingsteeken in den genitief der substantiva gehandhaafd. Daarentegen slijten onze *n*'s en *t*'s af. In het Engelsch is de *s* nagenoeg het eenige flexieteeken, in Hoogduitsche dialekten tiert ze veel weliger dan in de kunstmatige beschaafdentaal. Geen klank is, althans in het Germaansch, en ook wel daarbuiten, als flexieteeken conservatiever dan de sisklank, behalve in het Skandinavisch, waar de *r* veel van zijne rol heeft overgenomen. Reeds in de geschreven teksten van den Gotischen bijbel zijn een *b* of *d* aan het woordeinde in plaats van een *f* of *þ* veel gewoner dan *z* voor *s*

Volgens de Wet van Verner moest inderdaad elke scherpe spirant, indien het Indogermaansch accent niet onmiddellijk voorafging, stemtoon aannemen, hetgeen met eene verslapping der articulatie van de tong gepaard ging. De *s* echter biedt meer tegenstand tegen die neiging tot verslapping dan andere spiranten, in het bijzonder daar, waar ze door hare psychologische functie gesteund wordt. In den nom. sing., waar de behoefte aan een naamvalsteeken niet sterk was, is ze bezweken: volgens Verner's Wet is ze tot *z* geworden en daarna in het Westgermaansch verdwenen. In den genit. sing. echter heeft ze zich verzet, en wel in het mannelijk en het onzijdig geslacht tegenover het vrouwelijk. Daaruit blijkt, dat ook toen reeds die *s* van den genit. sing. in de vocalische declinatie gevoeld werd als het voornaamste verschilpunt tusschen de geslachten. Merkwaardig zijn in dit opzicht de *u*-stammen, waar het masculinum en het femininum aanvankelijk gelijk verbogen werden, zoodat de *-s* hier wèl zwichtte voor de neiging tot verslapping. Dat is ook heel begrijpelijk. De *u* is van alle Germaansche themavocalen de meest geïsoleerde, en de band, dien zij in het taalbewustzijn tusschen de twee geslachten vormde, bleek sterker dan de drang om in het masculinum de *s* van den genitivus te steunen. Eerst later, toen de vasthoudendheid van de *u* verslapte en de *u* zelf bezweek, d. w. z. tot een toonloozen klinker werd, konden weer vormen als Os. *sunies*, Ohd. *sites* ontstaan.

Dit inzicht maakt het ten eenenmale overbodig, voor de verklaring van de *s* van den genitief de analogie van het pronomen, of andere analogische hulptroepen, erbij te halen. De Wet van Verner werkte op de *s* anders dan op andere spiranten, althans daar, waar die *s* eene bijzondere psychologische functie vervulde, zooals in den genit. sing. of in den 2en pers. sing. indic. Men kan het ook zoo zeggen: die twee gevallen zijn uitzonderingen op de Wet van Verner. Het begrip „uitzondering" namelijk heeft recht op meer waardeering, dan het gemeenlijk ondervindt, ten minste waar het uitzonderingen betreft, die, gelijk deze, psychologisch volkomen in den haak zijn. Er is dan eene psychische werking ingetreden, die eene neiging van de spraakwerktuigen op bepaalde punten tegenhoudt. Daarmede is niet gezegd, dat niet ook de *s* van het pronomen *þis* in die psychische werking zijn aandeel heeft gehad, maar het is fout te spreken van een *s* „die volgens analogie van het pronomen hersteld is": deze *s* in den genitivus is nooit weg geweest, men heeft haar behouden, omdat men haar daar niet missen kon, en omdat er factoren werkten, die het behoud van een scherpen spirant mogelijk maakten. In gevallen, waar de taal een typisch onderscheid wil maken, heeft zij geen beter middel daartoe dan de scherpe spiranten, en onder die weer

de *s*. Vandaar dat voor die scherpe spiranten[1]) dikwijls eene „andere moraal" geldt dan voor andere klanken.

Ook andere medeklinkers echter kunnen op zoo „willekeurige" wijze door het taalbewustzijn gesteund of verguisd worden. Terwijl de 3e pers. sing. praes. in het Ohd. wijst op een oorspronkelijken vorm met *-đ*, hebben het Os. en het Ags. er een met *-þ*. Het gaat niet aan, dit verschil te willen verklaren uit oude accentwisselingen, gevolgd door eene reeks van analogiewerkingen. De zaak is veel eenvoudiger: enkele dialecten hebben dien scherpen spirant *þ* gesteund, als een nuttig kenteeken voor een bepaalden vorm, elders echter werd die behoefte niet gevoeld en overwon de Wet van Verner. Niet minder merkwaardig is in dit verband de Nom. Plur. der *ā*-stammen: Got. *dagos* – On. *dagar* – Ags. *domas* – Os. *dagos* – Ohd. *taga*. Onzeker ten aanzien der kwestie „*s* of *z*" is hier het Gotisch; het On. en het Ohd. volgen de Wet van Verner; en voor het Ags. en Os. worden gemeenlijk Vedische vormen vergeleken. Waartoe echter? Het is hiermee niet anders gesteld dan met de *þ* van den 3en pers. sing. praes. De twee zelfde dialecten hebben ook hier behoefte aan een duidelijk onderscheidend meervoudsteeken gevoeld, weshalve ze de oude *s*, die in *z* dreigde over te gaan, bewaard hebben. Ook elders vindt men sporen van hetzelfde verschijnsel, en het Hildebrandslied heeft bijv. nog een vorm *helidôs*. Er is derhalve geene enkele reden om de Angelsaksische en Oudsaksische vormen genetisch van de overige Germaansche te scheiden. Slechts is de psychologische ontwikkeling anders geweest. Het wil mij voorkomen, alsof deze overwegingen ook wel eenige waarde zouden kunnen hebben voor het verkrijgen van een helder inzicht in het wezen van onze Nederlandsche meervouds-*s*. Ook daarover toch is het laatste woord nog niet gezegd.

Bonn. A. G. VAN HAMEL.

DIE GOTISCHEN ORTSGENITIVE.

Viermal wird eine von εἰς abhängige Ortsbestimmung mit einem nackten Genetiv übersetzt *galeiþands Makidonais* πορευόμενος εἰς Μακιδονίαν I T. 1, 3. – *usleiþam jainis staþis* διέλθωμεν εἰς τὸ πέραν *Mc.* IV. 35. — *insandida ina haiþjos seinaizos haldan sweina* ἔπεμψεν αὐτὸν εἰς τοὺς ἀγροὺς αὐτοῦ βόσκειν χοίρους *L.* XV, 15. – *gaggida landis franiman sis biudangardja* ἐπορεύθη εἰς χώραν μακράν, λαβεῖν ἑαυτῷ βασιλείαν *L.* XIX, 12.

Ueber die Bedeutung dieser Genetive gehen die Meinungen auseinander. Winkler[2]) betrachtet sie als eine Art partitiver Genetive und übersetzt: „als ich mich nach M. wandte, die Richtung nach M. einschlug; irgendwohin

---

1) Het is onjuist, overal de woorden *zacht* en *scherp* te vervangen door phonetische termen als *met* en *zonder stemtoon*. Waar het psychologische gebeurtenissen in het taalleven betreft, gelijk in ons onderhavig geval, dan heeft de phonetische oorsprong der geluiden geene beteekenis, wèl daarentegen de acoustische indruk. En die blijft *zacht* of *scherp*, onverschillig welke spraakwerktuigen ze voortbrengen. De kracht van zoo'n *s* zit in zijne scherpte voor het gehoor, geenszins in de gedragingen der stembanden.

2) *Germanische Casussyntax* I, Berlin, 1896, S. 343.

nach der jenseitigen Gegend (dem ... Ufer, Verf.); irgendwohin nach seinem Landbesitz; irgendwohin im weiten, ganzen Lande." Delbrück[1]) sieht in den ersten drei Genetiven die Vorstellung der Zielstrebigkeit und vergleicht den Genetiv bei *greipan*: *gripun is þai juggalaudeis κρατοῦσιν αὐτὸν οἱ νεανίσκοι Mc.* XIV, 51 „sie griffen nach ihm" (er entkam) und die an. Genetive bei *ganga*: *Þá létk gamlan ... heliar ganga Hlr.* 7, 1—4 „da ließ ich den Alten zur Hel fahren" (zur Hel fahren = sterben) und *gengo ... fagra Freyio túna Þrk.* 3, 1. 2 „gingen zu der schönen Wohnung der Freya". Er betrachtet diese Genetivbedeutung als eine Weiterentwicklung des Genetivs bei „warten" got. *beidan fraisan gaweison* u. s. w. Anders faßt er *L.* XIX, 12. S. 35. sagt er: „Ob es ursprünglich bedeutet „ging zum Lande hin, ins Land, durch das Land hin", läßt sich nicht entscheiden." S. 219 bringt er diesen Gen. aber zu den Genetiven des örtlichen Bereiches und vergleicht ihn mit „des Weges fahren" gr. *ἔρχεσθαι πεδίοιο, ὑπάγειν τῆς ὁδοῦ*: So könne man auch sagen „des Landes fahren". Die ursprüngliche Bedeutung von *gaggida landis* scheine zu sein „er ging durch das Land hin". Brugmann[2]) bringt alle obige Genetive zu einer und derselben Kategorie und nennt sie Gegenstücke zu den Acc. der Raumerstreckung: er findet, wie in den Zeitgenetiven eine allgemeine Verweisung in eine Zeit, in diesen Genetiven die allgemeinste Verweisung eines Vorganges oder Zustandes in eine Örtlichkeit. So übersetzt er *gaggida landis* mit „ging über das Land" d. i. vom Land diese oder jene Strecke durchstreifend". Er steht also auf demselben Standpunkt wie Winkler, versucht aber nicht wie dieser das Allgemeine der Verweisung auch an den andern Beispielen nachzuweisen. Streitberg[3]) bringt diese Ortsgenetive mit den Zeitgenetiven zusammen und wird also auch wohl eine partitive Bedeutung annehmen.

Wenn wir zunächst von *L.* XIX, 12 absehen, so scheint mir weder aus dem Satzzusammenhang, noch aus dem Grundtext irgendwelcher Beweis dafür beizubringen zu sein, daß diesen Genetiven etwas Partitives anhaften sollte. Dies scheint mir eine ganz willkürliche Annahme. Die Präposition *εἰς* bezeichnet nur ein bloßes Richtungsverhältnis und nun wies ich schon früher[4]) darauf hin – später wird sich hoffentlich die Gelegenheit bieten, das vollständige einschlägige Material zu veröffentlichen –, daß Wulfila oft neben einander in derselben Bedeutung reine und präpositionale Casus unabhängig von der Vorlage gebraucht. Außer den hier in Betracht kommenden Fällen soll hier noch eine derartige Erscheinung herangezogen werden. Es findet sich nämlich einige Male ein separativer Gen. neben einem von *af* abhängigen Dativ zur Übersetzung eines von *ἀπό* abhängigen Genetivs. *hrainjam unsis af allamma bisauleino leikis jah ahmins καθαρίσωμεν ἑαυτοὺς ἀπὸ παντὸς μολυσμοῦ σαρκὸς καὶ πνεύματος* II K. VII, 1 neben *jah hwas gahrainjai sik þizei ἐὰν οὖν τις ἐκκαθάρῃ ἑαυτὸν ἀπὸ τούτων* II T. II, 21. Ebenso *gahailnoda af þamma slaha ἴαται ἀπὸ τῆς μάστιγος Mc.* V, 29 neben *hailjan sik sauhte seinaizo ἰαθῆναι ἀπὸ τῶν νόσων αὐτῶν L.* VI, 18.

---

[1]) *Synkretismus*, Straßburg, 1907, S. 35, 39, 209.
[2]) *Grundrisz* 2 II. 2, Straßburg, 1911, S. 568 u. 575.
[3]) *Gotisches Elementarbuch*, Heidelberg, 1910, S. 178.
[4]) *P. B. B.* XXXIX, S. 204 u. 210.

Bezeichnend ist besonders *L.* VII. 21, wo in derselben Verbindung zweimal der Dat. mit *af* und einmal der Gen. auftritt: *gahailida managans af sauhtim jah slahim jah ahmane ubilaize* ἐθεράπευσεν πολλοὺς ἀπὸ νόσων καὶ μαστίγων καὶ πνευμάτων πονηρῶν. Es ist deutlich, daß vielleicht rythmische oder satzmelodische, sicher aber keine semasiologische Momente für die jeweilige Wahl der Konstruktion maßgebend gewesen sind.

Im Altnordischen findet sich nun auch anstatt eines Bewegungsverbs in Verbindung mit dem Gen. *heliar* in der Bedeutung von „sterben" *til heliar*: *eino sinni skal alda huerr fara til heliar hepan Fm.* 11, 5. 6, „einmal müssen alle Menschen zur Hel von hinnen fahren", oder *hálft gekk til heliar ór húsi píno Am.* 108, 1. 2, „zur Hel ging die Hälfte aus deinem Hause" u. ö. Sehr oft wechseln der nackte Gen. und der Gen. mit *til* mit einander ab. So *Hvm.* 80, 5—8: *á skip skal skripar orka, en á skiǫld til hlífar, mǽki hǫggs, enn mey til kossa*, „das Schiff taugt zum Segeln, der Schild zur Deckung, die Klinge zum Hiebe, zum Küssen das Mädchen"[1]). Wenn auch hier die Bestimmungen nicht rein örtlicher Natur sind, so ergibt sich doch aus der Verbindung *til heliar* neben dem bloßen *heliar* zur Genüge, daß auch in örtlichem Sinne der nackte Gen. und die Präpositionalbestimmung gleichwertig sind.

Auch im Gotischen aber finden sich Stellen wo εἰς c. a. mit *du* oder *in* c. a. übersetzt wird in derselben Bedeutung, in welcher oben der nackte Gen. gebraucht wird: *galeipan in Makidonja* ἀπελθεῖν εἰς Μακιδονίαν II K. I, 16. *iddja in bairgahein* ἐπορεύθη εἰς τὴν ὀρεινήν *L.* I. 39. — *insandida ina du garda is* ἀπέστειλεν αὐτὸν εἰς οἶκον αὐτοῦ *Mc.* VIII, 26. Besonders wenn man die beiden ersten Beispiele mit einander vergleicht, wo der Grundtext in beiden Fällen εἰς Μακιδονίαν hat, scheint es mir klar zu sein, daß von einem Bedeutungsunterschied nicht die Rede sein kann. Auch in dem zweiten Fall aber hätte man wenn ein nackter Gen. gebraucht wäre, übersetzen können „irgendwohin im Gebirge"; und „irgendwohin nach seinem Hause" wäre nicht viel gequälter als „irgendwohin nach seinem Landbesitz". Ich halte es für ebenso unwahrscheinlich, daß in diesen Fällen noch ein Bedeutungsunterschied herausgefühlt wurde, als daß derjenige der schreibt: „ich schreibe einen Brief an den Mann" etwas anders ausdrücken will, als wenn er schreibt „ich schreibe dem Mann einen Brief". Stilistische und rythmische Gründe mögen die Wahl des Ausdrucks bestimmen, semasiologische spielen entschieden keine Rolle. Ich glaube denn auch nicht, daß man versucht haben würde, einen derartigen Unterschied herauszuklügeln, wenn man nicht durchaus den Grundbegriff des Gen. hätte herausbringen wollen. Wenn sich ein derartiger Unterschied aber nicht zwanglos aus dem Satzzusammenhang ergibt, muß man sich m. E. mit dieser Tatsache zufriedengeben. Daß die Entwicklung des zielstrebigen Gen. zu einem rein örtlichen Genetiv der Richtung nahe liegt, darauf hat schon Delbrück (s. o.) hingewiesen. Wir müssen wohl annehmen, daß der nackte Gen. und die Präpositionalbestimmungen konkurrierende Konstruktionen waren: vielleicht war der nackte Gen.

---

[1]) Vgl. *Sæmundar Edda. Ausg. Detter und Heinzel*, Leipzig, 1903, z. S. II S. 115, und die dort verzeichnete Literatur.

im Absterben begriffen und hatte er einen mehr oder weniger formelhaften Charakter.

„Eine besondere Besprechung erfordert *L.* XIX, 12, wo *landis* zur Übersetzung von *εἰς χώραν μακράν* dient, das *L.* XV, 13 mit *in land fairra wisando* übersetzt wird: *aflaiþ in land fairra wisando ἀπεδήμησεν εἰς χώραν μακράν.* Wenn man sieht, daß auch hier dem nackten Gen. eine *εἰς*-Bestimmung entspricht, so möchte man diesen Gen. den andern Richtungsgenetiven gleichsetzen und übersetzen: „er ging nach einem Lande um sich (dort) ein Königreich zu erobern", was auch dem Griechischen am nächsten kommt. Die Konstruktion stimmt dann überein mit *insandida ina haiþjos seinaizos haldan sweina L.* XV, 15: „er sandte ihn nach seinem Feld um (dort) die Schweine zu hüten". Allein, was heißt: „er ging nach einem Lande" und zweitens: woher die Abweichung von der Vorlage, die bei Wulfila doch so selten ist? Streitberg[1]) vermutet daß *gaggida landis*, was seiner Meinung nach wohl heißen soll „er ging über Land, er ging fort", eine Übersetzung der Parallelstelle *ἀπεδήμησεν M.* XXV, 15 sei und vergleicht *Mc.* XII, 1 wo *ἀπεδήμησεν* mit *aflaiþ aljaþ* übersetzt wird. Demgegenüber möchte ich die Übereinstimmung mit den andern Stellen, wo der nackte Gen. der Übersetzung und die *εἰς*-Bestimmung der Vorlage sich decken, nicht aufgeben und daran festhalten daß *landis* dem *εἰς χώραν* entspricht. Ich vermute deshalb einen Abschreibefehler und möchte annehmen, daß Wulfila wirklich geschrieben hat *gaggida landis fairra wisandins franiman sis þiudangardja* „er ging nach einem fernen Lande um sich (dort) ein Königreich zu erobern". Stilistisch ist natürlich nichts dagegen. Auch satzmelodisch ließe sich nichts gegen die Annahme einwenden. Solange die Prinzipien worauf die gotische Satzmelodie beruht, noch nicht theoretisch festgelegt sind, muß man sich bei der Beantwortung der Frage, was in melodischer Hinsicht zulässig war, im allgemeinen auf das Gefühl verlassen. Trotzdem glaube ich in diesem Fall nachweisen zu können, daß die Satzmelodie des konjizierten Satzes nicht gegen diese Prinzipien verstößt, weil sie übereinstimmt mit der von *L.* XV, 15. *insandida ina haiþjos seinaizos haldan sweina.* Der Höhepunkt der melodischen Welle liegt in dem ersten Satz in *ins (wisandins)*; in dem zweiten in *os (haiþjos)*; der tiefste Punkt in *is* (*landis*) bezw. *a* (*ina*); *fairra wisandins* entspricht melodisch vollkommen *haiþjos seinaizos* und auch das vorhergehende *gaggida landis* ist mit *insandida ina* gleichwertig, wenn wir berücksichtigen, daß, was *ina* an Schallfülle gegen *landis* abgeht, dadurch ausgeglichen wird, daß *insandida* gegen *gaggida* eine nebentonige Silbe mehr hat.

Auch graphisch ließe sich der Fehler erklären, wenn wir annehmen daß das Auge des Abschreibers, nachdem er das *f* von *fair* geschrieben hatte, von dieser Silbe auf *fra* von *franiman* abgeirrt ist.

Frankfurt a. M. M. J. VAN DER MEER.

---

[1]) *Die Gotische Bibel*, Heidelberg, 1908, z. S., S. 155 flgg.

ÜBER DEN STIL DER ÞIÐREKSSAGA.

II.

Wir wenden uns nach dieser prinzipiellen Auseinandersetzung unserem eigentlichen Gegenstande, der Stiluntersuchung, zu. Als Ausgangspunkt wählen wir die sogenannte *Vilkinasaga* c. 21–56, weil wir hier den Vorteil haben, die ältere Fassung V^1 und die Umarbeitung V^2 mit einander vergleichen zu können. Die Lücken der Überlieferung in *Mb* sind von Unger nach *Sv* resp. *AB* ergänzt.

Die Komposition dieser Erzählung ist durchsichtig genug: sie enthält zwei Brautwerbungslieder: *Osantrix-Oda*, c. 29–38, und *Attila-Erca*, c. 42–56, welche von historisch-genealogischen Berichten und Kampfschilderungen umrahmt sind. Dementsprechend finden wir, daß die das Osantrixlied einleitenden Kap. 21–28 größtenteils trocken und unrhythmisch klingen. Eine Ausnahme macht nur c. 23, das Abenteuer mit der Meerfrau, das poetische Färbung und, wenigstens in V^2, auch rhythmische Schlüsse aufweist (*kállað er sǽkona; léita hans um skóginn; lángt undan lándi; férr með hans bárn; hús er hann á; ánn honum lítið; áðr en hann ánðaz*). Die Länge dieser Stücke ist in beiden Fassungen ungefähr gleich, aber V^2 ist entschieden besser redigiert als V^1. Schon gleich im ersten Kap. von V^1 (c. 22), das sich sehr holperig liest, ist S. 29[1] vor *ok halldet til laustnar* etwas, wie (V^2) *oc feolþi mannz var tekinn* ausgefallen. Die Erwähnung und Charakteristik Nordians zu Anfang von c. 23 unterbricht die Erzählung von Vilcinus Fahrten und gehört ans Ende, wo sie auch in V^2 steht. Die Schilderung Viðolfs c. 27 ist vollständig in Unordnung geraten: S. 34[4] muß *ok þar fylgir œin mikil iarnfæstr* auf *lætr sla iarnrœckendr um hals hanum oc fætr* (z. 3) folgen. Z. 6 ist *alldrigi kœmr hann or sinum bœium næma*, eine Wiederholung von z. 3, zu streichen und durch *Þar með vegr hann* zu ersetzen. In allen diesen Fällen hat V^2 das Richtige. – Bemerkenswert ist nun, daß c. 24–25, wo Nordians Aufgebot und Kriegszug in dem stereotypen Sagastil erzählt werden, der Ton gleich lebhafter wird, und in V^2 bald die rhythmisch bewegten gleichlaufenden Satzreihen mit hier und da versteckten Reimen auftreten, denen wir in der Folge noch häufiger begegnen werden:

c. 24 *Oc hǽyri nu állir (minir) ménn mitt bóð,*
oc állir Rúzimenn spýri min órð,
at hverr máðr i minu ríki, sem hérfœrr ér (B)
oc þórir at bériaz eða brégða svérði,
táki hann hǽst oc vápn sín, (umgestellt)
búi síc oc kómi til mín.

c. 25 *Oc ér hann kémr i Víllcinaländ,*
þa brénnir hann oc drépr ménn oc rǽnir,
oc ferr óddi oc ǽggiu állt þat länd.

Von V^1 ist gerade diese Stelle nur in *Sv* erhalten, also vielleicht etwas gekürzt. Versähnlich ist hier in der Kriegsszene nur S. 31 [4–5]:

Síðan sámnar hann míklum hǽr, (*oc riðr* usw.)
(ok) brǽnner (hann nu) ok bǽler hvár sem hann fǽrr.

Diese Verse sind stereotyp: sie kehren u. a. auch c. 45 wieder.

Kap. 29–30 hebt das erste Werbungslied mit der Botensendung an. Typisch

ist hier die Mitteilung des Briefes mit dem Eingang: *O. k. sender orð M. k. enom rika*, wonach V^1 hinzusetzt *ok hinum skæggsiða* (so auch c. 11 Samson an Elsung; das Epitheton scheint ursprünglich Hildebrand zu gehören, dem alten Langbart, sieh c. 402). Der Text von V^1 ist kürzer und hat mehr Rhythmus. Dasselbe ist zu sagen von c. 31 -33: V^2 wird hier immer weitschweifiger und trockener, wogegen V^1, zumal c. 33, epische Kürze und rhythmischen Gang verrät, freilich ohne regelmäßige Versabschnitte:

Fara þeir nu ok koma a fund Melias konungs,
ganga fyrir konung, bær Hertnið iarll fram ærendit,
ok talar langa tala ok morg fogr orð ok snioll[1]).

Merkwürdigerweise aber ist die Fassung von c. 34 in V^1 viel breiter, als in V^2: Osantrix hält eine Rede; darauf folgt Beratung und Antwort der Seinen, wogegen V^2 nur die typische Aufgebotformel

þa séndir hann bóð um állt sitt ríki
oc biðir með ser fara hvern mann,
er sverði kann bregða eða skiolld bera eða boga spenna.

und die Angabe der Truppenzahl hat.

c. 35–37 (Osantrix Zug nach Hunaland) gehen die Redaktionen stark auseinander: V^2 ist hier nicht nur ausführlicher, sondern auch komplizierter: sie hat u. a. mit *König Rother* die bekannte Schuhepisode gemein, die V^1 fehlt. (Sieh darüber Boer S. 278 fgg.) Auffallend ist dagegen wieder, daß V^1 c. 35 einen längern Bericht von Os. Fahrt durch Hunaland und seiner Ankunft in der Hauptstadt bringt, was V^2 in zwei Zeilen abtut. Wir finden also in zwei aufeinanderfolgenden Abschnitten, c. 34 und 35, ganz gegen die Gewohnheit ein Plus in V^1, und zwar sind es gerade die Stellen, die V^1 gegen V^2 mit *Rother* gemein hat (Edzardi *Germ.* XXV, 145—146)! Was nun den Stil dieser Stücke betrifft, so ist wunderlicherweise in beiden Fassungen von poetischer Diktion und Rhythmus nicht viel zu spüren. Nur die Haupt-und Kernszene: die Begegnung von Osantrix und Oda c. 37 scheint sich der Dichtung näher anzuschmiegen. V^1, die hier freilich nur in *Sv* erhalten ist, zeigt wieder, daß sie einem sehr knappen, balladenhaft kurzen Liede folgt:

Sv. Kap. 32, S. 29[8]:	etwa:
tha fik osanttrix atsee. hwar konungx dotter stodh. han tog henna i sin fampn / oc kyste henne / tha sagde jomfrwn. gud gaffue. at osanttrix konung haffde mek i sin fampn nw som haffuer nw (l. thu) / . . . . . k. swarade / thu est nw i osanttrix fampn / oc løffte henna strax pa en hást.	*Nu sach konink Oserik, war koninges dochter stot,* *He kuste si unde nam si up sinen scot.* *Gave God, dat Oserik hadde mi nu also in sinen armen also du.* *Vergl. Rother (Bahder 2261)* *ja stent dine vote* *in Rotheris schote.*

V^2, die hier die Schuhszene hat, wie *Rother*, ist weniger knapp, läßt aber doch hier und da genau die Verse erkennen, z. B.

[1]) Solche Stellen könnten allerdings auch an lat. Chronikstil erinnern: *Proficiscuntur ergo, M. regem inveniunt, accedunt ad regem, exsequitur H. comes mandatum etc.*

þa dregr hann skoinn a hennar fot, *do dede he den sko an eren vot,*
oc var œigi of mikill oc œgi of litill. *he was nicht to kleine noch to grot.*

In den Zeilen 5—3 v. u. S. 44 vermute ich ein doppeltes Mißverständnis des Ss:

Oc nu strauc konungs dottir sinn legg oc mælti oc ser i loptit upp: Guð i himnun, naer skalltu vera mer sua i hugum, at ek liva þann dag, at ec mæga sua strykua (styrkia A, striuka B) minn fot i hasæti Osangtrix konongs.

Ich verstehe nicht, was das Streicheln des Fußes oder Beines bedeuten soll, und noch viel weniger, warum Oda ihren Fuß gerade auf Osantrix Thron streicheln möchte! Der Schreiber von A scheint das auch gefühlt zu haben. Ich glaube, daß das ndd. Gedicht *strecken* hatte, und *hasæti* so zu erklären ist, daß *scot* verlesen oder verschrieben wurde zu *stol*, was ja graphisch sofort einleuchtet. Damit wäre, nebenbei gesagt, die Benutzung einer schriftlichen Vorlage erwiesen. Der ungenaue Reim *vot*: *stol* konnte in einem alten Spielmannsliede nicht auffallen. Der Wunsch Odas lautete also etwa so:

dat ik moge strecken minen vot
also in koning Oserikes scot.

worauf genau die Antwort *Rother* 2261 paßt. Ist es nicht ein hübscher Zug, daß die Jungfrau, nachdem Os. ihr den Schuh angezogen, wozu sie das Knie gebogen hat, den Fuß ausstreckt, seufzend zum Himmel blickt und sagt: Wollte Gott, daß ich so den Fuß in Os. Schoß strecken könnte!

Die prosaische Einleitung c. 38—42 zum zweiten Werbungsliede ist in V^2 breiter, aber auch vollständiger, als in V^1, wo weder von Attilas Charakter noch von Melias Tode die Rede ist. Auch den Anfang der Werbung Attilas um Erca durch die zwei Botenfahrten erzählt V^2 anders und ausführlicher als V^1, die hier wieder in gleichlaufenden rhythmischen Reihen den Anschluß an ein kurzes Lied verrät. Der Unterschied tritt besonders c. 43—44 zu Tage, wo Roðolfr-Roðingeirr die Botschaft Attilas ausrichtet. Osantrix Antwort verläuft V^1 c. 44 in Perioden, wie:

Ok þat er hann het mer ofriði ok minum mannom —
þa ræðomk ek þat allz ecki;
Ok þo at hann hallde vandræðom við oss —
þa munu allir sægia at hann hævir rangara;
dann mit Umkehrung der Satzfolge:
Ok at oflitlu hallde kæmr oss var enn mikli styrkr –
æf Attila konungr tækr af oss nauðgom usw.

Man lese danach die Fassung V^2, wo von diesen gleichscnenkligen Perioden nichts zu spüren ist. Die Audienzszene verläuft hier in zwei Absätzen: erst bringt R. den Antrag seines Herrn vor, und Os. antwortet abweisend:

þu ert goðr hofðingi, margreifi Roðingeirr,
ok ferr vel með orðsendning þins herra A. k.

Dann folgt die Drohung des Boten, und die zweite Antwort:

þu, margreifi Roðingeir, ert goðr drengr,
sva rekr þu þitt erendi sem þer er boðit.

Diese beiden Stellen sind offenbar Doubletten: sie gehen wohl auf dieselben Verse der Vorlage zurück, etwa:

Du, markgreve Rodiger, bist ein ridder got,
Dū seges dine bodskap, so man di gebot.

Bei dem folgenden c. 45, das den Kriegszug Attilas schildert, ergibt der Vergleich der beiden Fassungen ein merkwürdiges Resultat. Wir stellen die Texte, soweit nötig, neben einander, und zeichnen die poetischen Stücke durch Kursivdruck aus.

V^1	V^2
Da svarađe Atila konongr læigiandi. *Latum hafa barn þat er brækar*[1]). *Hœyri aller minir menn. ekki skolu ver ræðazt at koma i Villcinaland. ok huar ridare bui sik. ok skolu Hynir nu freista sin. oc Villcinamenn skolu vita huart ver kunnum at lita var svœrð i þœira bloðe œða þola kolld iorn i varo hollde*[2]) *nu sem fyrmœir. ok þat boð skal koma i huœrs manz hus aðr en hœim snuim ver. Nu samnazt saman mikill hœrr* manna. ok er nu Atila konongr albuinn at riða i Villcinaland a hændr Osanctrix kononge. ok hæfna þæirar suivirðingar er hann fær æigi dottor hans. Lyftir hann nu haerrenom ut af Susat. ok hævir hann .VI. þushundrað riddara ok mikinn hær þænn er særgænnter heita. *Nu kœmr hann i Villcinaland ok brenner ok baeler. fœr odde ok œggiu ivir allt landet. brytr kastala ok brenner tun.* Osanctrix konongr spyrr nu þænna ofrið ok sender boð i Sioland eptir skatkononge sinum Asplian ok hans brœðrom risunum.	Nu er Attila konungr heyrir þessi tiðendi. þa sendir hann boð um allt sitt riki. en honum safnaz herr. ok vill hann riða i Villcinaland at hefna sinnar svivirðingar. ok er Attila konungr riðr ut af Susa. hefir hann fim þusundruð riddara ok mikinn her annan. *ok riðr hann við þenna her norðr i Villcinaland brennir hann ok raenir hvar sem hann ferr.*

Die Gegenüberstellung zeigt schlagend, daß V^2 hier außergewöhnlich viel kürzer ist, als V^1, indem alle ‚Verszeilen' bis auf zwei darin fehlen, und nur ein dürrer Prosabericht übrig bleibt, der sich aber ebenfalls fast gleichlautend und in derselben Reihenfolge zwischen den poetischen Stücken von V^1 findet, sodaß es ist, alsob hier die Verse hinterher in den Prosatext eingeschaltet wären. Dazu stimmt auch die durchaus prosaische Fortsetzung

---

[1]) Entlehnung aus dem Viðgalieđe c. 94: *enda scal nu hava barn þat er brekar,* was im Munde Hildebrands dem jungen Dietrich gegenüber besser paßt, als hier.

[2]) Derselbe Ausdruck findet sich *K M S* 415[14], wo Roland sagt: *Nu vil ek heldr freista at þola köld vapn i holdi minu en upp gefa at ureyndu min vapn.*

dieses Kapitels: V^2 berichtet ganz kurz den Sieg Attilas über die Riesen und seinen Rückzug vor Osantrix Übermacht bis an die Grenze; V^1 hat hier zwei breite Kampfszenen, in denen Vidolfs Kraftleistungen einen großen Raum einnehmen; sie stehen aber so zweck- und sinnlos da, daß ich sie für spätere Einschiebsel halten möchte. Aufmerksamkeit verdienen dagegen die als poetisch bezeichneten Stellen; ich versuche nachstehend, die zerrissenen Verse und versteckten Reime wiederherzustellen, wobei ich wohl weiß, daß Sicherheit nicht zu gewinnen ist, da verschiedene Kombinationen möglich und vielleicht auch Verse ausgefallen sind.

Hæyri aller (minir) menn (nu boð min), (vergl. c. 24)
ok huar riddare bui sik,
ok skolu Hynir nu freista sin.
ok Vilcinnamenn nu skolu vita,
huart ver kunnum var sværð at lita
i þæira bloðe, eða þola iorn kolld,
nu sem fyrmæir, i varu holld(e), [1])
ok þat boð skal koma i huærs manz hus,
aðr en hæim snuim ver (til bus).
. . . . . .
Nu riðr hann norðr við þenna her,
brennir ok rænir hvar sem hann ferr.
. . . . . .
Nu kæmr hann i Villcinaland,
fær odde ok æggiu ivir allt land,
brytr kastala ok brenner tun . . . .

Wie skeptisch man auch sein mag, daß hier nordische Verse, drei- oder vierhebige Reimpaare, zu Grunde liegen, kann doch kaum bezweifelt werden. Es fragt sich nur, wie es zu erklären ist, daß in den Text der þs nordische Reimpaare hineingearbeitet sein sollten. Nun hat Boer schon 1893 im XXV. Bande der *ZfdPh.* S. 448 auf nordische Reimverse in c. 398 (Dietrichs Heimfahrt) aufmerksam gemacht. Der Anfang dieses Kap. besteht aus ähnlichen Reihen kurzer, gleichlaufender Sätze, wie c. 45; vier davon sind gereimt:

Æinna nott koma þæir firir Bacalar.
þa maelti Þ. k.: Nu harmar mik, Bacalar,
þinn herra margræifi Roðingæirr,
. . . . . .
Kom ek her firir Bakalar,
þa kom i gegn mer margræifinn
með sina drotning Gudelinda.
Hon gaf mer æinn grænan gunnfana,
sa varð margum manni at bana,
oc æitt hit þycka purpura pæll,
þat þorði at bera utlændr hofðingi vel.
Nu harmar mik miok minn goði vin . . . .

---

[1]) Daß die Dat. Endung nicht wegfallen kann, weiß ich wohl; aber den Reim halte ich irgendwie für verdunkelt.

Boer bemerkt dazu, wie ich jetzt sehe, daß der Verfasser von c. 398 poetische Quellen, „wahrscheinlich norwegische oder dänische Volkslieder," benutzt habe. Auf diesen Gedanken war ich auch durch die Vilcinasaga geführt worden: man könnte in der Tat glauben, daß einige der nnd. Spielmannslieder schon damals in dem an Nordalbingien grenzenden Teile Dänemarks zu *Kæmpeviser* verarbeitet worden, und daß dem Ss solche bekannt waren. Grundtvig sprach schon 1862 diese Ansicht aus: *DGF* III heißt es in der Vorrede VII: *Saxe mælder, at Aar 1131 kvad en saxisk Sanger i Sjælland Visen om Grimhilds Forræderi;* ***han*** *sang den vistnok paa sit eget Tungemaal; men det er da intet Bevis imod, at den alt da ogsaa lød paa dansk fra danske Munde.* Gr. hält (ib. IX), ebenso wie Bugge *DGF* IV, 595, die Kæmpeviseform für altdänisch und setzt ihre Anfänge schon ins 11. Jhr. Das Verhältnis der Folkeviser zur Þs bespricht er ausführlich IV, 623 fgg. Ich führe folgendes an: S. 624[1]: *Sagaen og Visen have haft en fælles kilde*, 625[2]: *Er vor Vise ikke udgaaet fra Sagaen, saa maa den være udgaaet fra en med Sagaen samtidig og ved dens tyske Grundlag for det tilsværende Afsnit meget nærliggende Digtning.* Weiter unten wird die Angabe des Prologus: *Danir ok Sviar kunnu at segia her af margar sogur, en sumt hafa þeir fært i kvæði sin*, wie mir scheint, mit Recht, auf diese dänischen Nachdichtungen ndd. Lieder bezogen.

Ich möchte jedoch darauf aufmerksam machen, daß die oben zusammengestellten resp. rekonstruierten Verszeilen keine Spur von der strophischen Gliederung der *kæmpeviser* aufweisen, sondern daß wir hier einfach eine Nachbildung der vier-(resp. drei) taktigen Reimpaare mit freien Senkungen und Auftaktsilben vor uns haben, wie sie uns aus der deutschen Spielmannsdichtung bekannt sind. Es ist denkbar, daß der Ss bei seinem genauen Anschluß an den Wortlaut der ndd. Lieder soviel wie möglich die rhythmischen Gruppen zusammenhielt, und, wo es ohne Mühe anging, die Versschlüsse durch Reime markierte, woraus sich also eine Art Übergangsform von prosaischer zu poetischer Rede ergeben hätte. Damit fiele ein neues Licht auf die Entstehung der *Eufemiaviser*, deren Einführung in die norwegische Litteratur bekanntlich der deutschen Grafentochter Eufemia, Gemahlin König Hakons Magnusson (1299) zugeschrieben wird (sieh hierzu u. a. Storm S. 132 fgg). Sind doch diese Eufemiaviser nichts anderes, als die Reimpare der späteren deutschen Spielmannsepik in nordischem Gewande. Dronning Eufemias litterarische Neuerung wäre dann also schon durch die rhythmische Halbprosa des Ss vorbereitet gewesen.

Mit c. 47 beginnt der zweite Teil des Liedes: die Entführung der Braut durch Rodolfs List; für diese ganze Partie ergibt die Vergleichung der beiden Redaktionen keine wesentlichen Unterschiede: c. 47 ist in V^2 etwas breiter durch die direkte Rede, aber die folgenden Kap. schließen sich enge, c. 50–52 sogar sehr genau, an V^1 an. Von c. 53 an wird auffallenderweise V^2 immer kürzer, und schließlich fast zu einem Auszug aus V^1. (Eine einleuchtende Erklärung dieses Verhältnisses gibt Boer a. a. O. S. 163). Es ist also anzunehmen, daß dem Umarbeiter für diesen Abschnitt dieselbe Quelle vorlag, aus welcher auch V^1 geschöpft hatte. Der Bericht von Rodolfs und Nordians Ankunft an

Osantrix Hof (c. 48—49) macht einen prosaischen Eindruck. Rodolfs Breitredigkeit sticht sehr gegen den gewöhnlichen Stil von V^1 ab. Poetische Färbung gewinnt der Text erst mit c. 50, wo die hübsche Szene zwischen Rodolf und Erka anhebt, die ja auch den dichterischen Kern, die *Situation*, wie Friese sagt, dieses zweiten Teiles bildet. Ich halte es für wahrscheinlich, daß nur c. 50—52 auf einer poetischen Quelle beruhen, und daß auch diese ein balladenhaftes kurzes Lied war. Wenn man c. 50 zu lesen anfängt, so fühlt man bald wieder den gleichmäßigen rhythmischen Lauf der Satzglieder mit drei oder vier Hebungen, wie er dem Spielmannsvers eignet.

c. 50 V^1 *þa svaraðe Sigurðr: þat er ekki titt i varo lande,*
at matðr gange a tal við iunkfru,
næma konongr sialfr visi hanom ærenda;
ok ékki skólu útlaenzker ménn
tála við úngar mæyar,
ok þa hæversku nám ek a únga álldre.
. . . . . .
þa skólum vit nu tálaz við nóckora stúnd.
þa maellte iunkfru: Min sæta systir Berta,
gak útt af kástalanom ok állar þér!
ok skólum vit tváu æin ínni væra,
ok skál hann sitt ærendi svá fram bæra[1]*.*
. . . . . .
Ok gánga nu útt i grásgarðènn
ok sætiazt úndir æitt ápalldrs tré[2]*),*
þa var fágrt véðr ok sólskinn blítt.

Nun nimmt Roðolfr den Hut ab und entdeckt sich: *Junkfru, ek svik karla, ok ek svik konor, ... ok ek svik yðr iunkfru* usw. Und dann kommt die prächtig ansteigende Versreihe, wenn er die Jungfrau mit seinem Antrag bestürmt:

gær hann vín þínn ok hærra,
ok ták hann þér til mánnz!
þa mún hann gæva þer lánd ok ríki
ok márga kúrtæisa ríddarà,
stórar bórgar ok mórg pæll;
ok ríkir hærtogar skólu þik læiða[3]*),*
ok úpp hálda þínum klæðum,
ok siólf skaltu væra dróttneng allz Húnalándz.

Wem es nicht gänzlich an Gefühl für Rhythmus und Versmelodie mangelt, der wird keinen Augenblick zweifeln, daß wir auch hier mit einer genauen Übertragung eines in Reimpaaren abgefaßten Gedichtes zu tun haben.

---

1) Leicht geändert.
2) Eine typische Situation! Vergl. den mnl. *Partonop.* 2920:
Ende ginghen sitten op dat gras,
Onder enen appelboom, die daar stoett.
3) Hier tritt der Reim des Originals hervor:
unde rike hertogen sculen di leiden
unde de slippen dragen van dinen cleiden,
unde self scaltu vrouwe sin all over Hunenlant.

Fassen wir nun das Resultat unserer Beobachtungen zusammen, so ergibt sich Folgendes. Von den 35 Kapiteln der *Vs* gehen etwa 12 ohne Zweifel auf rein prosaische Vorlagen zurück; bei den übrigen ergibt sich eine Mischung von prosaischen und poetischen Stücken, die manchmal schroff mit einander abwechseln, wie in c. 45, meist aber schwer zu scheiden sind. Es ist anzunehmen, daß der Ss in diesen Teilen prosaische und poetische Quellen zusammengearbeitetet hat[1]), und zwar handelt es sich bei letztern um zwei Brautwerbungslieder in Reimpaaren ohne strophische Gliederung, deren Stil die Mitte hält zwischen der balladenhaften Knappheit der *Folkeviser* und der epischen Breite etwa des *König Rother*. Von jenen beiden Liedern lag das Osantrixlied dem Umarbeiter in einer breiteren, weniger einfachen Fassung vor, als dem Sagaverfasser, dessen Text im allgemeinen, abgesehen von c. 34—35, knapper ist als V^2, aber beide Redaktionen zeigen eine weitgehende Prosaauflösung des poetischen Vorbildes, dessen Verse und Rhythmen nur an einer Stelle, aber da auch sehr vernehmlich, durchklingen. Ganz anders verhält es sich mit dem zweiten Werbungsliede, das, wie es scheint, keine bedeutende Umarbeitung erfahren hatte. Hier verrät V^1 auf längere Strecken hin (bes. c. 45 und 50—52) so engen Anschluß an das Original, daß sich ganze Versreihen aus dem Prosatexte herausschälen lassen. V^2 tritt hier, was Treue der Wiedergabe betrifft, trotz sachlicher Übereinstimmung, sehr zurück, infolge prosaischer Auflösung und, besonders gegen das Ende hin, merklicher Kürzung. Ganz klar is das Verhältnis der beiden Texte freilich nicht: wie kommt es z. B., daß einige der von V^2 in c. 45, Attilas Aufgebot, ausgeschalteten Verszeilen sich in dieser Redaktion als Nordians Aufgebot (Osantrixlied c. 24) finden, wo V^1 nichts Entsprechendes hat? Vielleicht daher, daß der Dichter des Attilaliedes diese stereotypen Verse aus dem Osantrixliede übernommen hatte, und daß die Sagaschreiber sie nur einmal wiedergaben: V^2 im ersten, V^1 im zweiten Liede.

Was die prosaischen Stücke betrifft, so ist auch hier im allgemeinen V^1 knapper und scheint sich genauer an die Vorlage anzuschließen. Indessen ist, wie wir sahen, ihr Text nicht überall intakt, und macht V^2, wenigstens zu Anfang, den Eindruck einer sorgfältigeren Bearbeitung. Die Möglichkeit ist nicht ausgeschlossen, daß der Ss für diese Partien neben seiner deutschen Vorlage auch eine lateinische Geschichtsfabelei benutzte. Der Bericht von Attilas Abstammung aus Friesland z.B. sieht sehr danach aus, und auch der Stil läßt, wie gesagt, manchmal derartige Einflüsse vermuten. Jedoch ist hier derselbe Vorbehalt zu machen, wie oben.

Als Gegenstück zu der doppelt überlieferten *Vs* fassen wir nun die *Niflungasaga* ins Auge, deren Text, wie Boer nachgewiesen hat, zum Teil auf der Kontamination zweier Quellen, einer älteren sächsischen (I) und einer jüngeren fränkischen (II) beruht. Es handelt sich um folgende Stücke: das alleinstehende c. 169, wozu c. 170 eine Variante enthält, sodann die auf II zurückgehenden c. 226—230 und 342—348, endlich c. 356—394, welche aus I und II zusammengearbeitet sind. Wir können unter diesen Umständen erwarten, daß sich die Tätigkeit des Umarbeiters als tiefer ein-

[1]) Soweit das nicht schon in der Vorlage geschehen war!

reifend herausstellen, und daß demgemäß der Text der Þs in diesen Stücken en Wortlaut der Vorlagen vielfach weniger getreu wiedergeben wird, als ir zumal bei dem *Attila-Erca-Liede* feststellen konnten.

Das Eingangskapitel 169 bewahrt, wie die zweite Fassung in c. 170, einen pischen Liedanfang: *Einn kónungr er néfndr Áldrián, er réð firer Níflun-alándi* Var: *Hann heitir Irungr at namni, hann ræðr firir Niflungalandi.* as ist dieselbe Formel, womit auch die *Sigmundsage* c. 152 anhebt: *Einn onungr Sigmundr er næfndr, er reð firi þvi landi er heitir Tarlungaland.* ie läßt wieder auf Reimpaare schließen:

Ein koning Sigmund (Irung, Aldrian) was genant,
her was herre al over Kerlinge (Nivelunge) lant.

er gleichen Quelle entstammt natürlich die Erwähnung seiner Gattin Oda[1]) nd seiner Kinder: Hogni, Grimhildr, Gunnarr, Guthormr-Gernoz. Dagegen ürfte der prosaische Bericht von Hognis Zeugung (c. 169, z. 3—28, c. 170, —12) ein Einschub des Ss aus einer andern Quelle sein (dazu Boer *Un-rs.* I, 217).

Kap. 226—280 bringen als Anhang zur Bertangalandfart die Erzählung on Sigurds und Gunnars Hochzeit. Daß diese aus der nämlichen Quelle ießt, wie *NL* VI, VII und VIII, 508 fgg. und X, 608 fgg., bezeugen schon e zahlreichen von Boer angeführten Parallelstellen (denen sich noch an-ihen ließe c. 228 z. 9 v. u.: *oc þægar er þvi er brugðit, þa er hon æcki erkarí en aðrar konur* = NL 682: *Done was ouch si nicht sterker, danne n ander wîp).* Um so auffallender ist der trockne, nüchterne Ton, in dem as Ganze gehalten ist, sowie der Mangel an rhythmischer Bewegung. Es egt hier in der Tat wol ein prosaischer Auszug, die Wiedergabe des Inhalts nes Liedes vor. Nur c. 237 bietet einige rhythmisch-poetische, auch der abreime wegen beachtenswerte Stellen:

209, 4: *Ec hǽvi þat spúrt at sonnu,*
huersu ílla þu hævir hálldit þin órð við míc, þáu er við hófdum [við máellzc,
at þott um álla vǽri at vélia i véroldunni, þa káus ec þíc mer [til mánnz.
. . . . . .
11: *oc þícki mer þát vel sáman sóma, þú oc hánn.*

Nun wird ja gerade dieses Kap. von der Kritik, gegen Boer, der darin te Dichtung erkennt, einstimmig als ‚leeres Gerede' oder ‚elendes Gewäsch' rworfen. Es ist aber wirklich nicht einzusehen, weshalb ein Dichter nicht f den Gedanken hätte verfallen sollen, die von der Überlieferung gege-nen Tatsachen: Sigurds Untreue gegen Brynhild, seine Vermittlerrolle bei unnars Werbung um die Betrogene, seine Beihilfe zur Vollziehung der ne, in dieser Weise, ohne romantische Zutat, lediglich aus dem weichen, estimmbaren Charakter des jungen Abenteurers zu erklären, der, durch acht, Glanz und Schönheit geblendet, das leichthin geschlossene Verlöbnis

---

) Vergl. c. 170[6]: *Hans cona het Oda, hon var eins rics konongs dottir.*
und *NL*, 7[1]: *Ein richiu küneginne, frou Uote ir muoter hiez.*

ebenso leicht wieder vergißt, und nun in knabenhafter Einfalt glaubt, die Verlassene entschädigen zu können, indem er ihr die Heirat mit dem mächtigen reichen Schwager anpreist. Freilich spielt er in dieser Szene gegenüber Brynhild eine jämmerliche Rolle, aber war denn der Dichter verpflichtet, aus Sigurd die Idealfigur moderner Romantik zu machen? In diesem Sinne ist natürlich die Antwort Brynhilds: *Ec se nu, at ec ma œigi þin neota* usw. als ingrimmiger Verzicht auf den verächtlichen Freier zu fassen: ‚Dich kann ich nicht, und mag ich schon nicht mehr haben, so nehm ich denn den Andern'! Wenn Sigurd vollends c. 228 seine Riesenkraft dazu hergibt, der von ihm Verkannten und Verschmähten die letzte Schmach anzutun, so ist dies ganz im Einklang mit der oben geschilderten Auffassung des Dichters, an der wir zu mäkeln nicht das Recht haben. Wir können überhaupt nicht wissen, was zu irgend einer Zeit des Mittelalters und in irgend einem litterarischen Kreise Norddeutschlands poetisch möglich oder zulässig war. Daß übrigens jenes ‚törichte Gerede' Sigurds nicht von dem Ss erfunden, sondern, wie der beliebte Ausdruck lautet, ‚sagenecht' ist, erhellt auch aus *NL* 420—23, wo Sigfrit in derselben Situation Gunther mit ähnlichen Worten empfiehlt.

Wir kommen nun zur zweiten Reihe. Das einleitende Kap. 342 enthält zunächst nur eine zusammenfassende Wiederholung früher erwähnter Umstände, wodurch der Ss den nach c. 230 abgebrochenen Faden wieder anknüpft. Aus c. 343 aber weht uns gleich der Hauch der Dichtung entgegen: es ist das Lied von der Senna und Sigurds Tod, und mit einem Male gewinnt die trockene Prosa Farbe, Rhythmus und Leben:

Nu ér þat œit sínn at drótningin Brýnilldr géngr i sína hóll,
oc þar sítr firir hénni Grímhilldr, sýstir Gúnnars kónungs.
oc þá er Brýnilldr kémr til sins sœtis, þa máellti hón til Grímilldar:
Hui értu sua stóllz at þu sténdr eigi úpp, i gegn mér drótningi þínni?
þa svarar Grimilldr:
Ec kánn þat ségia þer húat til bœrr, er eígi stend ek úpp þer i gégn . . .

Alliteration haben folgende Zeilen:

S. 298, 9: *þui* ***brégðr*** *þu nu mér oc fœrir mer þát nu i* ***brí****gzli . . .*
er ek húgði at mer skýlldi at vera vægr oc ***sómi****, at minn bóndi se* ***Sígurðr svœinn.***

Formelhaft klingen:

13. *Ség nu fýrsto* ***spúrning er ek spýr*** *þic:*
hvérr tok þin mœydom eða hvérr er þin frúmværr?
þa svarar Brynilldr:
þar hœfir þú mik spúrt þœss er ék kan vœl at ségia [1]).
22. *Nu svarar Grimilldr:*
Nu lýgr þu þát er ek spúrða þíc sem mér var vón,
Sa máðr er þinn méydom tok fýrsta sínn, (sa) hœitir Sígurðr svéinn.
Nu svarar Brynilldr:
Ék varð álldrigi Sígurðar kóna oc álldri hánn minn máðr.

---

[1]) Diese Erwiderung erinnert an die Antwortformel des Traugemundsliedes:
Daz haste gefraget einen man, der dir ez wol gesagen kan.

Aus c. 344 hebe ich Folgendes heraus:

z. 6: *oc þat víta þœir œigi huat* ***hána*** *ma* ***hárma****, oc stóðva nu* ***hésta*** *sína.*

z. 10: *oc éf þu villt œigi hœfna mín, þa máttu þo hœfna sialfs þíns.*

z. 12: *oc ságt sinni kóno Grímilldi állt, hverso þu ságðir þinn trúnað undir hánn,*
oc þá er þu féct ægi síálfr mitt lág, oc letz Sígurð svœin táka minn méydom.

Nach diesen bewegten Szenen sinkt der Ton etwas; erst c. 347 (Sigurds Tod) erhebt er sich wieder zu rhythmischem Schwung, z. B.:

z. 8: *oc þa kóma þeir þár sem flýtr œinn bœckr, oc Gúnnarr k. slær ser níðr ok drœkkr.*

z. 12: *oc þa stendr úpp Háugni, er hann hœfir drúkkit, ok tékr sitt spiót baðom hóndom*[1]*.*
oc lœggr milli hœrða Sígurði svœin, sua at sténdr i gógnom hans hiárta.

z. 18: *oc mœiri vón aðr þétta væri górt, at állir þer fiórir væri dáuðir,*
oc her éptir dœyr nu Sígurðr svœinn.

Schluß: *Nu táka þeir úpp lic Sígurðar svœins, oc fára með hœim til bórgar.*

Der Anfangssatz von c. 348 ließe sich durch Ausschaltung der Namen leicht zum Verse umgestalten:

Oc nu stœndr drotning Brýnilldr úppi a bórg, oc sér at þeir ríða til bórgar.

Ferner z. 5: *Hon* ***sœfr*** *i sinni* ***sœng****, fáðmi hon hann nu dáuðan*[2]*),*
þui at nu ***hœfir*** *hann þát sem hann* ***hœfir*** *til gért.*

z. 10: *þa mœllti Grímilldr við* ***Sígurð svœin****: Ill þíckia mér þin* ***sár****.*
Her sténdr þin gúllbuinn skióldr hœill oc écki ér hann spíltr,
oc þinn hiálmr er hvergi brótinn, hui vártu sua sárr? þu ***mánt*** *véra* ***mýrðr****!*
Víssi ek hvérr þat hœfði ***górt****, þa mœtti þat vœra hanns* ***giálld****.*

z. 16: *Sa sámi* ***vílligaultr*** ***hœfir*** *þu* ***vérit****,* ***Hógni****, oc éngi ánnarr!* (A B).

Aus dieser Zusammenstellung geht, wie ich glaube, unwidersprechlich hervor 1⁰. daß der Ss sich in c. 342—348 sehr genau an die Quelle anschloß, 2⁰. daß ihm aber nicht, wie in der *Vs*, ein Gedicht in Reimpaaren, sondern in Strophen vorlag, und zwar vermutlich in einer der Nibelungenstrophe ähnlichen Form: Langzeilen von 4 + 3 Hebungen. Der rhythmische Gang unserer Zeilen ist aber meist daktylisch, und der Versausgang stumpf oder klingend, kurz, es ist der Rhythmus der *Kaempeviser*, der uns hier entgegentritt, wie wir in der *Vs* Anläufe zur *Eufemiavise* erkannt haben. Man vergleiche z.B. mit obigen Zeilen:

Det háve vi høret síge af Kong Hólger Dánsk, han bór i Nørrejylländ.
han láder sig króne med røde Gúld, han vil áldrig vórde vor Mánd.

und mit klingendem Ausgang:

Jeg háver Gúld, og jeg háver Sølv, og dértil Bórge og Fœste:
I faar íkke af míne góde Mœnd, som ríde skál mine Héste.

---

[1]) Hier wäre, wie so häufig, mit leichter Mühe ein besserer Vers herzustellen: *oc tékr aðom hóndom sitt spiót;* ich habe jedoch fast durchweg darauf verzichtet.

[2]) Vergl. *Parz.* 141 [24]: *nu minne i'n alsô tôten.*

Eine zweite Bemerkung, die sich aufdrängt, ist der auffallende Gegensatz zwischen dem Verfahren des Ss hier und in c. 226—230. Hier liebevolle dichterische Wiedergabe, dort ein dürres prosaisches Referat. Dennoch lag dem Ss in beiden Fällen dieselbe Quelle II vor, und die Versspuren in c. 227, wie *huersu illa þu hævir hálldit þin órð við míc, þáu er við hófðum við mællzc*, verraten ja auch dieselbe Strophenform. Wir werden in der Folge noch Anlaß finden, hierauf zurückzukommen.

Mit c. 356 treten wir in das alte Lied von Grimhilds Rache ein. Da dieser Teil der Saga von dem Umarbeiter aus zwei stark von einander abweichenden Quellen komponiert worden ist, wobei es nicht ohne Gewaltsamkeit abgehen konnte, indem Zusammengehöriges auseinandergerissen, anderes umgestellt, gestrichen oder durch Einschübe vermehrt wurde, so ist es, wie gesagt, nicht zu erwarten, daß die Stiluntersuchung dieses Abschnitts ein so deutliches Bild von der poetischen Form und dem Wortlaut der zu Grunde liegenden Lieder ergeben wird, wie dies bei mehreren vorher besprochenen Stücken der Fall war. Ein so kompliziertes Verfahren, das durchweg auf möglichste Erhaltung und gegenseitige Anpassung sämtlicher Details abzielte, mußte natürlich auf weite Strecken hin zu gänzlicher Zerrüttung oder doch zur Verdunkelung der ursprünglichen rhythmischen Verbände führen. Dem entspricht auch das Ergebnis unserer Untersuchung, das sich, wie folgt, zusammenfassen läßt: bis c. 372 ist der Stil meist prosaisch, häufig nüchtern und trocken, besonders am Anfang; nur wenige rhythmisch bewegte Stellen erheben sich über die Eintönigkeit des Ganzen. Mit jenem Kap. aber (Ankunft und Empfang der Nibelungen c. 372—377) tritt auf einmal eine Erhöhung des Tons ein, die Sprache wird lebhafter und farbiger, gewinnt rhythmischen Schwung. Dagegen bieten die verworrenen Kampfschilderungen c. 377—387 der rhythmischen Analyse nur verhältnismäßig geringe Ausbeute. Am ergiebigsten sind in dieser Hinsicht die letzten Kap. 387—393, und diese Beobachtung bestätigt aufs schönste Boers Zergliederung des Sagatextes, nach welcher mit c. 387 [11] die Quellenmischung endet, und S II (bis c. 393) rein hervortritt. Überhaupt gewinnt man aus den Stücken, welche Boer der Quelle II zuerteilt, meist den Eindruck, daß dieses Gedicht in einem lebhafteren, blühenderen Stil abgefaßt war, als das ältere Lied (I Q).

Der Besprechung der Einzelheiten mag eine allgemeine Bemerkung vorangehen. Der rhythmische Charakter ist natürlich nicht durch Skandierung einzelner zerstreuter Sätze oder Satzteile zu bestimmen — diese kann jeweils sehr verschieden ausfallen — erst bei zusammenhangendem Vortrag ergibt sich dem lauschenden Ohre allmählich die rhythmische Bewegung des Ganzen: der Umfang der Gruppen, die Verteilung der Takte usw. So traten uns ohne Zwang aus poetisch gestimmten Teilen der *Vs* überwiegend viertaktige Reihen meist mit einfacher Senkung entgegen:

(×) — × — × — × — (×)

Mit gleicher Notwendigkeit wurden wir in c. 343—348 der *Vs* auf siebentaktige Reihen mit Pause nach dem 4. Takt und häufiger Doppelsenkung geführt.

(×) — ×× — ×× — ×× — (××) — ×× — ×× — (×)

Ein solcher fester Typus prägt sich nun in der Erzählung von Grimhilds

Rache nicht aus. Es lassen sich häufig längere Stücke rhythmisch mit ziemlich regelmäßiger Kadenz lesen, aber diese Takte treten oft nicht zu wiederkehrenden Gruppen zusammen, sondern bilden fortlaufende Reihen von willkürlicher Länge. Was für rhythmische Gebilde hier zu Grunde liegen, ist also nicht zu erraten. Ein festeres Resultat ergeben, wie wir sehen werden, nur wenige Stellen.

Kap. 356 hebt vielversprechend an mit einem der oben beschriebenen Siebentakter:

Áttila kónungr af Súsa spýrr, at dáuðr er Sígurðr svéinn.

In der Folge aber ist von solchen Reihen nicht viel zu spüren, bis Ende c. 358, wo die in dieser Partie stereotype Formel zuerst auftaucht:

En hans kóna Grímhilldr grœtr hvern dág sinn liúva mann Sígurð svéin[1]).

Vergl. hierzu: c. 369 [11], 372 [6], 876 [5, 26]:

þat er hármanda mést at Grímhilldr grœtr hvern dág Sigurð svéin sin búanda
oc nu mínnumc ek hvérsu mik hármar en stóro sár Sígurðar svéins
at ek hémna míns en mésta hárms, þar er drépinn var Sígurðr svéinn.
Nu er mér þat énn inn mésta hármr, huersu mýrðr var Sígurðr svéinn[2]).

In diesen Stellen dürfen wir wohl den Rhythmus sowie den formelhaften Stil der alten Dichtung erkennen.

Aus c. 359 hebe ich hervor:

8. *En mer þœtte sœmelegre, hérra, at ek ræða fyr péssu fé,*
oc þat skálltu vist víta ef ek fæ þetta gúll, at allt skálltu þat éiga með mér.
12. *þikker ílla er hann skall éi fa Níflunga skátt, oc suárar a péssa lúnd.*

c. 360 fängt wieder mit einer stereotypen Wendung an:

þesser ménn fara álla sína léið, til péss er þeir kóma i Níflungaland.

Darauf die Botschaft:

Nu er séndimenn háva þar duálz litla ríð, stendr úpp sa er érendit bár.

In c. 361 (Beratung Gunnars und Hognis) fällt die Eintönigkeit des Stils auf, die durch die siebenmalige Wiederholung derselben rhythmischen Phrase hervorgerufen wird:

þát kann véra, hérra, at þér vilit fára i Húnaland
En með því at þu férer i Húnaland, þa mantu éigi áptr kóma
hévir mer órð sent með vínattu, át ek skal kóma til Húnalándz
Nu víl ek þat éigi áf þer þiggia; nu skál ek at sónno i Húnaland
ok áðr en ek fér i Húnalánde, man allt Húnaland gévit i mitt váld.
En at sónnu má ek þér þat ségia, ef þu férr i Húnaland
En éf þu vill fára i Húnaland, þa vil ek éigi áptr sítia.

Wir erkennen hier dieselbe Stileigentümlichkeit, wie oben: die rhythmischen Ausgänge *Sigurðr svéinn* oder *Sígurðar svéins* und *i Húnaland(e)* resp. *til Húnalándz* fixieren den ganzen Vers. Nur ist dort die 6malige Wiederholung auf 5 Kap. verteilt, während sie hier wie ein Echo durch éin Kap. hallt. Wenn darin die Quelle I nachklingt, so muß dieses Lied in hohem Grade formelhaft und starr gewesen sein. Seltsamerweise tritt *Sigurð svein* genau da wieder auf, wo nach Boer I durch II abgelöst wird:

---

1) So *A B. M* hat *búanda.*
2) Ähnlich c. 378 [6].

Eða mántu ei Gúnnarr kónungr, hvérsv ver skílldvmz vid Sígurð svéin?
Der Schluß von c. 363:
Níflungar fára nu álla sina leíð, til þéss er þeir kóma at Rín
sollte eigentlich den Anfang des folgenden Kap. bilden; es ist die stereotype Anfangsformel z. B. von c. 360. Die Echtheit des folgenden Verses, den auch Boer als einen ungeschickten Versuch des Ss, zwei widersprechende Überlieferungen zu vereinigen, betrachtet, wird durch die Übereinstimmung von *M* und *A* bestätigt, ich lese nach *A*:
þar sem sáman fálla Dýna oc Rín, oc þar er bréitt er árnar híttaz
und glaube, daß hier der Zusammenfluß von *Lippe (Dünowe)* und *Rhein* gemeint ist. Die Fahrt der Nibelungen wird ursprünglich (die Stelle gehört zu I) von *Santen* nach *Soest* die Lippe hinauf gegangen sein, und das rätselhafte Wasser *Mǽre* wird irgendwie mit dem Bache *Möre* zusammenhängen, an welchem *Mörs* liegt.

c. 365 fängt mit einer Reihe rhythmischer Sätze an, die sich doch nicht recht gliedern lassen: *Oc enn géngr hann óvan með ánne vm ríð. þa sér hann eit skíp vt a míðia ána oc éin mann á, oc báð hann róa at lánde, ok sǽkia einn Élsungs mánn.* So auch in den folgenden Kapiteln, wo jedoch hier und da deutlichere Reihen hervortreten:

c. 366 [8]. *oc méllte at álldri príviz sá er þessa **h**áe bió oss til **h**ánda*
c. 367 [3]. *Hann kémr þar át er lígr einn máðr oc séfr, sa ér með vópnum, oc svérð sit hévir hann lágt undir sík, oc kóma hióllten frám.*

Mit c. 372 beginnt ein neuer Abschnitt und ein neuer Ton. Der erste Satz:
Drotning Grímhilldr sténdr i éinum túrn oc sér for brǽðra sínna
berührt unmittelbar poetisch, balladenhaft. Ebenso die folgende Rede Grimhilds, deren Rhythmus, erst jambisch 4 + 3; 3 + 3:
*Nu er þétta eð grǽna súmar **f**ágrt, nu **f**ára mínir brǽðr*
með márgan nýian skiólld oc márga hvíta brýnio
auf einmal in den schon erwähnten Siebentakter mit Doppelsenkung übergeht:
oc nv mínnvmc ek hvérsu mik hármar en stóro sár Sígurðar svéins
Dann in demselben Takt, etwas unregelmäßiger:
Nu grǽtr kon allsárlega Sígurð svéin,
oc géck i móte þeim Níflungùm oc báð þa véra vel kómna,
oc kýssir þánn er hénni var nǽstr, oc hvérn at óðrum....

Von c. 373 [7] an, wo, nach Boer, II wieder einsetzt, finden sich sodann fortwährend rhythmische Anläufe, die aber nicht zu gleichmäßigen Reihen führen:
Nu ser Hógni sina sýstor Grimhílldi, oc técr þégar sinn hiálm,
oc sétr a háuoð ser oc spénner fást, oc slíct eð sáma Fólkher.
þa mǽllte Grimhíldr: Hógne, sitt héil!
hvart héver þu nu fǽrt mer Níflunga skátt, þann er átte Sígurðr sveínn?
c. 375 [5] spricht Dietrich:
Ver kátr, minn góðe vin Hógne, oc gláðr oc með óss vel kómenn,
oc uára þic hír i Húnalánde,
*firir því at þin sýstir **G**rímhilldr **gr**ǽtr enn huérn dag Sígurð svéin.*
oc állz mantu þéss við púrva áðr en þú komer héim.

c. 376.
I þessu bíli gengr dróttning Grimhilldr i hóll (konungs) píðreks af Bérn.
Aus Grimhilds Reden ist schon Einiges angeführt; ich füge hinzu:
Herra Blóðlinn, vílltu uéita mer líð at hémna mínna hárma?
Gér nu sua vél, herra! hémn mín, oc þa máttu fa Níflunga skátt....
þa mǽllte kónungr: Frú, hættú[1]) *oc mél ei pétta óptar!*
Hui múnda ek suíkia mína mága, er þeir hava géngit a mína trú?
c. 377[8] aus der Antwort Hognis z. B.
oc méðan ek ém i Húnalánde, þa lét ek álldri min vópn.
Nu sétr Hógni úp sinn hiálm ok bíndr nu állra fástast.
c. 379.
Oc nu géngr drótning skýndilega i gárðenn, þár er veízlan vár.
Sie stachelt ihr Söhnchen auf:
reið úpp þinn néva oc lióst a hanns kínn sem állra hárðast máttu.
þa mántu véra góðr dréngr, ef pétta þórer þú.
Ferner der bekannte Vers des N.L. 1960, 3:
I þessum ápalldrsgárðe dréckum gott vín, oc þat uérðum ver dýrt at káupa.
Nu er láunat þér[2]) *sem uért er, huérsu þu gétter péssa suéins.*
c. 380[9]. *En (drotning) Grímhilldr gérer þat állan þann dág,*
tecr brýnior oc hiálma oc skiólldu oc suérð, er átilla kónungr á.
c. 381.
Nu vérðr snorp órrosta þénna dág, er Húner sékia gárðenn.
c. 382 [4,19].
oc vérða nu Níflungar ófliði bórner, oc hrókva nu áptr i gárðenn
Góði vin Gérnoz, mer er þat hinn mésti hármr, er péssum stórmi var lýpt;
her lǽt ek nu márga góða víni ok fǽ ek ékki at górt;
ek vil éigi bériaz við Hýni ménn Áttila kónungs mins hérra
c. 385 ist die Rede Hognis zu erwähnen S. 328[4]:
Vére nu dágr oc méttem ver seá at bériaz sem nú er nótt,
þa múndum ver fá nu sígr.
oc ei véit ek hvart ver múnum nokot frǽgðarverc vínna, áðr ver látim vart líf.
Oc mikill hármr er ver fám oss éigi élld, þa mýndim ver énn mega bériaz.
Etwa von c. 387 [24] an treten diese Reihen immer häufiger hervor:
Nu sér Grimhilldr at Hógna blǽðer, oc géngr til Írungs oc mǽllte:
Hǽyr, minn liuve Írungr, allra dréngia béztr! nu véittir þu Hógna sár.
þu skallt háua sua míkit gúll oc sílfr, sem þu víllt mest fýlla þinn skíolld
usw.
Am Ende dieses Kap. tritt zuerst das Bild vom Singen des Schwertes auf
Héfða ek sua gólldit Grimhílldi sina íllzku, sem nu gállt ek Irúnge mitt sár,
þa héfða ek látit dréngilega sýngia mitt suérð i Húnalánde.
Gleich darauf noch zweimal, c. 388 Schluß und c. 389 [6:3]:
Haf míkla guðs páuk fírir huéssu þu lézt sýngia þitt suérð i hiálmum Húna.
oc sua víða hǽyrir um hérinn (B), huersu Éckisax sýngr i hiálmum Níflunga.

---

1) So *A B.*
2) *M* hat *drotningo, A: Þer, B* kombiniert: *drotningu okþer.* A hat offenbar das Richtige.
3) Auch im Samsonliede c. 12[15].

Boer hat schon *Unters.* I, 186 (sieh auch II, 95) vermutet, daß diese Stellen des fränkischen Liedes (II) der Ausgangspunkt der poetischen Fiktion waren, durch welche Volker zum Spielmann befördert wurde. Ich füge hinzu, daß schon in jener Quelle der erste Schritt dazu getan war, indem *AB* das Schwert durch die Saiten der Harfe ersetzen, was auch einen besseren Vers ergibt: ·

Haf míkla guðs þáuk firir huéssu þu lézt sýngia þinn hórpustréng.

Fast ganz rhythmisch ist die Erzählung von Giselhers Tod, c. 390:

Oc nu kemr Áttila kónungr af sínum túrm, oc til þar ér þeir bériaz.

Die folgenden Zeilen fügen sich nicht, dann z. 7:

at þá er drépinn var Sígurðr svéinn, þa vár ek :v. *vétra gámall,*
ac lá ek i réckio minnar móðor með hénni, oc sáclauss ém ek þess vígs.

Das letzte Kap. 392 endlich fängt an:

Oc nu géngr Grimhílldr oc técr einn míkinn bránd, þar er húsit háfði brúnnit.

und schließt mit dem Verse:

Nu læypr þíðrekr kónungr að Grímhilldì, oc hógr hana i súndr i míðio.

Das Ergebnis läßt sich wie folgt in Worte fassen: Wo der Text der *Ns* überhaupt rhythmische Gliederung erkennen läßt, treten fast durchweg jene 7taktigen Reihen auf, mit Pause nach dem 4. Takt, starker Füllung der Senkungen (häufig auch der Pause), und freiem Wechsel von stumpfem und klingendem Ausgang, auf deren Ähnlichkeit mit dem Folkeviservers schon hingewiesen wurde. Wir dürfen also, trotz fehlender Reimspuren, für die alten ndd. Nibelungenlieder eine aus 7taktigen Versen bestehende Strophe annehmen, aus welcher die mhd. Nibelungenstrophe hervorgegangen ist. Zu demselben Resultat war auf ganz anderm Wege auch Boer gelangt, der in seinen *Unters.* II, 110 fgg. die Entwickelung der Nibelungen- (und der Kürenberg-) Strophe aus jener älteren Form eingehend dargelegt hat.

Mit Rücksicht auf den uns zu Gebote stehenden Raum müssen wir es einstweilen hierbei bewenden lassen. Soviel aber glauben wir bewiesen zu haben, daß von einem ‚Nacherzählen der Inhaltes ndd. Epen oder Lieder' durch die ‚Gewährsmänner' des Ss nicht die Rede sein kann. Der Ss hat seine Vorlagen so genau wiedergegeben, daß häufig nicht nur der Wortlaut, sondern auch die Versform des Originals aus seiner Prosa zu erkennen ist. Wo dies nicht der Fall ist, da kann, wie gesagt, schon die Vorlage anstatt eines poetischen Textes einen Prosa-Auszug geboten haben.

Utrecht. FRANTZEN.

ZUM VERSTÄNDNIS DER BRENTANOSCHEN *ROMANZEN VOM ROSENKRANZ.*

Nachdem die *Romanzen vom Rosenkranz* von 1852 bis 1903 niemals vollständig gedruckt worden waren, erlebten sie seitdem nicht weniger als vier Ausgaben: von Morris, Berlin 1903; Morris' Textausgabe bei Hesse, o. J.; von Michels als Bd 4 der *Sämtl. Werke*, München 1911; von Steinle, Trier 1912.

Trotzdem wird diese bedeutendste und tiefsinnigste Dichtung des genialen Brentano, wie ich wiederholt feststellen konnte, fast nicht oder gar nicht gelesen. Das mag nun wohl z. T. durch die äußerst verwickelte Fabel zu erklären sein, oder vielmehr durch die Vorgeschichte zu dieser Fabel, deren Verständnis notwendig, aber verzweifelt schwierig ist. Die Romantik liebte es bekanntlich, die Verhältnisse und Schicksale der Personen in ihren Romanen und sonstigen Dichtungen möglichst zu verwickeln. Enthält ja z. B. auch der *Godwi* einen wahren Rattenkönig von Verwandtschaftsverhältnissen, aus denen kein Mensch klug wird, der sich nicht ein paar Stammbäume zurechtmacht. Da nun für die *Romanzen vom Rosenkranz* Brentano selbst einen Stammbaum aufgestellt hat, wäre man dieser Mühe enthoben ... wenn dieser Stammbaum richtig wäre. Daß er jedoch in mehrfacher Beziehung falsch ist, das hat Alph. M. von Steinle zuerst gesehen und nachgewiesen.

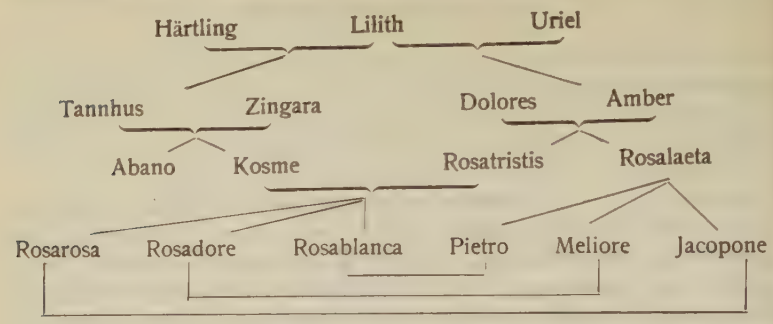
Der Stammbaum rührt vom Dichter selbst her und man ist vielleicht geneigt von vornherein einzuwenden: der wird's doch am besten gewußt haben. Wie nun aber, wenn der Inhalt der *Romanzen* gar nicht dazu stimmt? Und man muß Steinle schon recht geben: er stimmt nicht, stimmt in ganz wesentlichen Punkten nicht. Kein Wunder, daß Christian Brentano den Stammbaum in den *Ges. Schr.* weggelassen hat.

Dieser unrichtige Stammbaum nun hat eine ganze Reihe von Mißverständnissen der Herausgeber und Erklärer auf dem Gewissen. Diese Mißverständnisse wurden noch verstärkt und vermehrt durch ganz irrige Bemerkungen des Abschreibers J. F. Böhmer, die ihrerseits wieder auf den Stammbaum zurückgehen und die man bisher für Erklärungen des Dichters gehalten hat. Was Michels im Anhang unter Nrn 1–3 bringt, stammt nicht von Brentano (es steht nicht in den „ersten reinen Kladden"), sondern von diesem Abschreiber.

Steinle, ein Sohn des mit Brentano befreundeten Malers Edward von Steinle, der gleich Morris im Besitz einer der Steingass'schen Abschriften der *Romanzen* ist, hat „unter erstmaliger Benutzung des gesamten handschriftlichen Materials" im 148. Bd der *Hist.-pol. Blätter* (1911, II) eine Studie über die Romanzen veröffentlicht, die auch als „Einführung" in seine Ausgabe übernommen wurde. Darin wird der Beweis erbracht, daß bisher niemand die Fabel der *Romanzen* richtig aufgefaßt hat, daß auch die beiden Gelehrten Morris und Michels, wie viel wir ihnen auch verdanken, mehrfach daneben gehauen haben. Doch „kann aus der seitherigen Auffassung den Herausgebern ein Vorwurf nicht gemacht werden. Sie hatten nur irreführende Quellen an der Hand" (*Hist.-pol. Bl.* S. 667).

Auf Steinles Ausführungen fußend, versuche ich nun im folgenden, einen richtigen Stammbaum zu den *Romanzen* aufzustellen.

Der brentanosche Stammbaum hat folgendes Aussehen:



Steinle hat zuerst gesehen, daß schon die zweite Linie falsch ist. Die Kinder von Härtling und Lilith sind nämlich Tannhus und Amber, die von Uriel und Lilith sind Zinga(ra) und Dolores.

Eine der *Notizen* (Michels *Anhang Nr. 8*) sagt: „In einem Kreuzzuge reiset ein Ritter [Härtling] in Ägypten. Er schwängert eine Zingara = [Zigeunerin, nämlich Lilith]. Sie gebiert zwei Knaben [Tannhus oder Tannhäuser und Amber]. Der Ritter kommt nach zwei Jahren zu ihr und findet, daß sie noch zwei andere Kinder, zwei Mägdlein hat" [Zingara und Dolores]. Später fährt nach derselben *Notiz* Tannhus mit der Zingara in den Venusberg. Daran schließt der Anfang von *Notiz 10*: „Tannhäuser und die Zingara erzeugen zwei Söhne, Kosme [derselbe von *Notiz 9*] und Abano" [= Apo(ne)].

Im Stammbaum hat Brentano die vier Kinder der gemeinsamen Mutter Lilith behufs der dritten Linie nach ihren 'Ehen' zusammengestellt, wodurch ihre eigene Abstammung aber z.T. verschoben wurde. Tannhus und Amber heiraten also nicht ihre Schwestern, wie sich aus dem Stammbaum ergeben würde, sondern ihre Halbschwestern. Als „Halbschwester", d. h. Schwester nur mütterlicherseits, ist auch beide Male das Wort Schwester zu verstehen in dem Anfang der *12. Notiz*: „Dolores, des Tannhäusers Schwester, die ihn liebte und durch die er verfolgt ward, und der Bruder [Halbbruder] der Zingara, Amber, der in seine Schwester verliebt war und ihr folgte, trafen sich in diesem Wald ... Da Zingara ihnen [= Amber und Dolores] mit ihrer Milch die Lippen bestrichen [siehe auch *Notiz 12*], erwacht [in ihnen] eine plötzliche Liebe zueinander."

Auch die Nachkommenschaft von Amber-Dolores ist im Stammbaum nicht richtig. Denn in dieser *Notiz 12* heißt es weiter: „Er [= Amber] heiratet die Dolores und erzeugt mit ihr zwei Söhne: den Vater Pietros, den Gärtner, und Vater Jacopones, den Juristen".

Der Gang der Begebenheiten ist nun bekanntlich der, daß Kosme zuerst Rosalaeta heiratet, diese jedoch bald verläßt und die Nonne und Klosterpförtnerin Rosatristis verführt (hier spielt die Legende von der Küsterin Beatrix in die Geschichte hinein). Rosatristis gebiert ihm drei Töchter: Rosarosa, Rosadore = Biondette und Rosablanca. Die gewöhnliche, wieder durch den Stammbaum veranlaßte Auffassung (z.B. Michels, S. X; Morris

Hesse'sche Ausg, S. 7) ist nun, daß Kosme vorher bei Rosalaeta drei Söhne erzeugt habe: Jacopone, Meliore und Pietro. Wir sahen oben schon (*Notiz 12)*, daß auch diese Annahme irrig ist; Jacopone ist der Sohn „eines Juristen", Pietro der „eines Gärtners", während Meliores Vater nirgends namhaft gemacht wird. Allerdings werden Jacopone, Meliore und Pietro in den *Romanzen* oft genug Brüder genannt; das sind sie nämlich durch die gemeinsame Mutter Rosalaeta, die, von Kosme verlassen, diese drei unehelichen Kinder geboren hat. In der Romanze „Jacopone und Rosarosa" (bei Morris *Rom. 11*, bei Michels *10*, bei Steinle *12*), Str. 106 – 107 sagt Jacopone:

Wenn mein Reichtum sich vermehret
Durch den Ruhm, den ich erworben,
Will ich in das Haus noch nehmen
Meinen Bruder Meliore.

Einen Garten auch erwerben
Pietro, dem Zuletztgebornen
Meiner Mutter, der jetzt lernet
Blumen pflegen in dem Kloster.

Man muß also für Rosalaeta eine vierfache Verbindung annehmen, 1⁰. mit Kosme (keine Kinder), 2⁰. mit dem „Juristen" (Sohn Jacopone), 3⁰. mit einem Unbekannten (Sohn Meliore), 4⁰. mit dem „Gärtner" (Sohn Pietro).

Ein weiterer Punkt, in dem man den Ansichten der Herausgeber unmöglich beistimmen kann, ist die Abstammung und das gegenseitige Verhältnis der beiden Gattinnen Kosmes, Rosalaeta und Rosatristis. In dem Stammbaum ist nämlich an Stelle der (weshalb?) fehlenden Väter der drei Brüder die Mutter eingesetzt, die aber nicht die Tochter von Amber und Dolores war. Daß auch der Verbindungsstrich zwischen Dolores und Rosatristis falsch is, ergibt sich aus Folgendem. In *Notiz 9* heißt es von Rosarosa: „Jacopone . . . der sie, seine N i c h t e, nachher heurathet." Wie Steinle ausführt, haben Böhmer und Christian Brentano, durch den Stammbaum irregeführt, hier statt „Nichte" das Wort „Schwester" gesetzt und so ist in den *Ges. Schr.* auch gedruckt (III, 466).

„Christian nahm ohne Zweifel gutgläubig an, daß Clemens hier einen Irrtum in den Verwandtschaftsverhältnissen begangen habe. Nun werden Böhmers Feststellung und Christians Nachprüfung anscheinend gestützt durch das Bekenntnis Rosarosas auf dem Sterbebette (*Rom. 13*, Str. 307):

Wisse, daß ich deine Schwester,
Deinem Vater bin entsprossen,

wie die Handschriften übereinstimmend lauten. Rosarosa, die bis zu diesem Bekenntnisse über ihre und ihres Mannes Herkunft im Dunkeln war, nur wußte, daß sie beide Findelkinder seien, und daß nach Agnuscastus' Mitteilung am Bronnen", sie mit ihrem Manne in keuscher Ehe leben müßte, faßte ihr Verhältnis zu ihrem Manne dahin auf, daß sie beide von demselben

unbekannten Vater abstammten und ging dabei nicht weit fehl, da ihres Mannes Vater ihr Großvater, also immerhin eine „Blutschuld" drohend war. Daß wir es bei diesem Irren Rosarosas nicht etwa mit einem Irrtum des Dichters zu tun haben, sondern daß dieses Irren von ihm mit Absicht — etwa um Rosarosas volle Unschuld und Unkenntnis und ihre Schwäche als Sterbende (?) darzutun — eingeführt ist, ergibt sich aus einer Strophe der folgenden Romanze, wo er den mit Benone zurückgekehrten Agnuscastus zu dem über Rosarosas Enthüllung verzweifelnden Jacopone sagen läßt:

Einst werd ich am rechten Orte
Wunderbare Dinge sagen;
Du wirst, die dir war verborgen,
Deines Namens Schuld erfahren —

also eine andere, als die von Rosarosa ihm enthüllte, wie er denn auch, als er Rosarosa auf dem Sterbebette nochmals erscheint, bei seinen Enthüllungen nicht erwähnt, daß sie und ihr Mann Geschwister seien, sondern nur allgemein von verhüteter Blutschuld spricht" (Steinle, S. XXX f).

Aus der irrigen Annahme, Rosarosa = Schwester Jacopones folgte nun der weitere verhängnisvolle Irrtum, daß Jacopone, und mithin auch Meliore und Pietro, Kosmes Söhne seien. So noch bei Michels S. X, obschon er im *Anhang Nr. 9* richtig das Wort „Nichte" wieder eingesetzt hat.

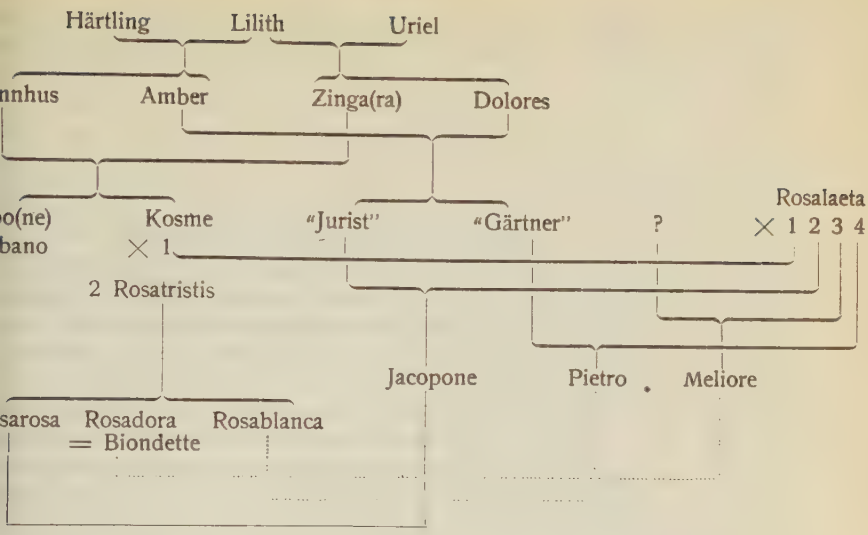
Halten wir fest, daß Rosarosa die Nichte Jacopones ist, so muß ihre Mutter Rosatristis seine Schwester oder mindestens Halbschwester gewesen sein (daß Rosarosa die Tochter eines seiner Brüder wäre, ist ausgeschlossen, weil Rosatristis nur mit Kosme vermählt gewesen), also entweder eine Tochter des „Juristen" (wie Steinle annimmt) oder der Rosalaeta. Jedenfalls kann sie unmöglich die Tochter der Dolores gewesen sein, wie der Stammbaum besagt, und noch unmöglicher ist die Bemerkung Böhmers (Michels *Anhang Nr. 3*): „Rosatristis, welche auch Dolores heißt", weil dann Rosatristis ihre eigene Enkelin wäre!

Damit fällt auch die nur durch den Stammbaum gestützte Annahme, daß Rosalaeta und Rosatristis Schwestern waren (Michels, S. XI; auch Morris). Der Umstand, daß sie die zwei Gattinnen Kosmes waren, macht ihre Zusammenstellung im Stammbaum erklärlich. Freilich könnte im Gedicht selber ein Beweis für ihre Schwesterschaft gefunden werden, wo der Geist Rosalaetas zu der sterbenden Rosarosa von dem Geist der Rosatristis spricht (*Rom. 13*, Str. 69):

Lasse, die dich hat geboren,
Meiner armen *Schwester* Schatten,
Lasse ihres Heiles Lose
Vor ihr blühn im keuschen Garten!

Doch ich stimme von Steinle unbedingt bei, wenn er erklärt: „hier bedeutet das Wort mehr nicht, als daß beide Nonnen in demselben Kloster gestorben sind, also geistige Schwestern waren".

Nach alledem wird nun mein Stammbaum folgender:



Die *Romanzen vom Rosenkranz* enthalten also durchaus nicht solch eine Kette von Inzest-Ehen" (Morris), wie gemeinhin angenommen wird. Schon Michels waren bei seiner Untersuchung der Paralipomena Zweifel aufgestiegen, „ob im ursprünglichen Plan das widerliche Inzestmotiv schon eine so hervorragende Rolle spielte wie später" (S. LXXII). Daß es diese Rolle weder in dem ursprünglichen Plane noch in der Ausführung gespielt hat, das hat von Steinle bewiesen. Daß Jacopone, Meliore und Pietro Söhne des Kosme seien, – das gibt Michels zu – steht nirgends in den *Notizen*. Aber es steht auch nirgends in den *Romanzen* und es wurde nur fälschlich von Böhmer aus dem fatalen Stammbaum herausgelesen und dann, mit Umgehung von Brentanos deutlicher Erklärung, in *Notiz 12*, in seiner (Böhmers) Bemerkung (Michels *Anhang Nr. 3*) ausdrücklich behauptet. Von da an hat sich der Irrtum durch alle Ausgaben und Erklärungen weitergeschleppt. Brentano reinzuwaschen von „einer Häufung von Inzestmotiven die widerlich und absolut unkünstlerisch wäre", das war Steinles Absicht. Dieser Ehrenpflicht hat er sich dem Freunde seines Vaters gegenüber entledigt.

Berlin-Weißensee. G. VAN POPPEL.

SOME NOTES ON *ROMEO AND JULIET.* [1])

I.

The Prologue.

There seems to be a pretty general consensus of opinion that this prologue cannot be due to the pen of Shakespeare. Why not? Because it is not "worthy of him" or, because, teste l. 14, it is evidently the actors whose "toil shall strive to mend what here shall miss". With regard to the former argument, it cannot be stated often enough that this is reasoning in the most vicious of circles. For, how do we know that Shakespeare, in his earlier days, could not "commit" (let us call it so for the sake of argument!) such a passage as this? Because all such passages as have at any time given rise in any way to any criticism have been declared spurious at one time or another. And thus the poet's work becomes spotless because all its blemishes have been removed. What the inevitable consequences must be of such a reasoning has never been demonstrated more aptly than by G. Sarrazin in his excellent *William Shakespeares Lehrjahre.*

And with regard to the second argument – I would beg to observe that the line in question only shows that the prologue was meant to be *spoken by* an actor, *in the name of* the actors. But why could not the poet have written it for them? Moreover, was not Shakespeare himself an actor? So why could he not have written the prologue? [2])

The Piece.

I, 1, 48. ... I will bite my thumb at them; which is a disgrace to them...

Mommsen reads *which is disgrace* to them, omitting *a* with the Q_2. He supports this reading by a reference to the Q_1. But as there we find the expression *disgrace enough*, the omission of the indef. art. is no perfect analogue. Nor can this be said of the only other case quoted from Spenser: it is *foule disgrace* that, where an adjective is found. For analogues cf. lower down, note on I, 5, 47.

Why it is a disgrace to bear that gesture is not explained by any of the passages quoted by the commentators. A hint is contained in the following

---

[1]) Aangezien Prof. Logeman slechts met de grootste moeilijkheid te bereiken is en van een geregeld heen en weer zenden van drukproeven geen sprake kan wezen, bieden deze "Notes" den lezers niet den vorm waarin de schrijver ze, in gewone omstandigheden, zou hebben laten afdrukken. De Redactie heeft gemeend den schrijver, die van de buitenwereld is afgesloten, zooveel mogelijk te gemoet te moeten komen, ook uit erkentelijkheid voor zijne belangstelling in ons tijdschrift. De "Notes" werden eenige jaren geleden geschreven en zijn sedert niet bijgewerkt. *Red.*

[2]) Apropos of this prologue in sonnet-form, a word on Brooke's sonnet-argument may perhaps be given in a note. His "To the Reader" begins: Amid the desert rockes, the Mountaine beare Brings forth" .... and then after the 13th and 14th lines: Right so my Muse .... hath brought forth. I suggest that Amid may be a misprint for As mid. The context will make it clear, which the reader should look up before judging: *As mid* the desert rocks, the mountain bear brings forth his young, *right so* has my Muse now brought forth her tender whelps. The Euphuistic parallelism intended is unmistakeable. The references are to the Globe edition.

passage from *Rules of Civility translated from French*, 1678, which I quote t second hand from Nares: "It is no less disrespectful to bite the nail of your humb by way of scorn and disdain, and drawing your nail from between your teeth, to tell them you value not this what they can do".

See Elworthy, *The Evil Eye*, p. 255 on the *mano fica*. The expression a fig for" (you) and "not (to care) a fig for", seem to have an entirely lifferent origin.

I, 1, 69. Gregory, remember thy swashing blow.

The only commentator who seems to think that "washing", the reading of he Q_2 Q_3 and Ff is "at a pinch" possible, is Delius, but even he thinks it must e a "laughable mistake for the correct phrase, purposely put into the mouth f a servant" (quoted from Furness).

It seems to me that the difference between *to wash* and such a verb as *o sweep* is so little, that we cannot a priori deny the possibility of a sense-levelopment washing = sweeping = carrying all before it, strong, terrible; Compare e.g. *a* washing *blow* with *a* sweeping *statement*; cp. also to wipe over the fingers).

If one compares e.g. the various significations assigned to *to sweep* in ay the *Encycl. Dict.* (nos 2, 5, 6) with those given (in the same work) to *o wash* (nos 3, 4, 5; to overwhelm and sweep away or carry off by or as y a rush of water), we shall find that such a development is in itself very ikely to take place.

The very fact however that *swashing* is so very common[1]) – teste all the assages, quoted by the various commentators – explains the corruption into hat word by the man responsible for Q_4.

Even Daniel thinks *swashing* the right word although he actually supplies he most convincing proof that *washing* is possible by . . . quoting that very xpression from Harvey's *Playne Percevall*, 1589. The whole context excludes he possibility of a misprint for it contains a pun on *wash* in the usual neaning: "You see my quarter staffe, is it not a blessed begger, thinke you? A washing blow of this is as good as a Laundresse, it will wash for the ames sake: it can wipe a fellow over the thumbs" . . . etc.

I, 1, 73. *heartless hinds.*

Heartless here either = cowardly, or = "without understanding, foolish." N.E.D. sub 3.) Compare for the latter l. 71: *part fools*, for the former: Iave at thee coward, l. 78.

I, 1, 76. What, drawn, and talk of peace!

This, the reading of the quartos, with its loose construction, – what, you re drawn (cf. l. 73 art thou drawn), or you have drawn your sword and ou talke of peace, i. e. this "ungrammatical" juxtaposition of an infinitive nd a past participle is precisely the sort of unsophisticated English we might xpect of a mind "only" trained in a grammar school of the time. And we

---

[1]) Shakespeare however uses it but once, in As you like it, I, 3, 122. Furness in his note n this passage says it is still current in America.

can see quite well that this should be 'corrected' into *draw* in the Ff. Hence such notes as Delius' to the effect that *draw* 'agrees' better with "talk".

When will people realize that Shakespeare did not write 20th century academical discourses but that he reflects the language of *his* time, letting his characters talk as they were accustomed to do in real life?

I, 1, 96. ... *bred of an airy word* ...

Schmidt's interpretation of *airy* as unsubstantial seems less happy. Either "flimsy, superficial, flippant", for which meaning the *N.E.D.* quotes Ben Jonson; or "having airs" (first quotation from 1606) would fit in much better.

I, 1, 119, 120: ... the winds who ... hiss 'd him ...

On the use of *who* for *which*, see Abbott § 264 and Franz § 202. As usual, Franz's remarks are by far the more sensible. But his collections are here as often not quite so full as Abbott's and hence Abbott should still continue to be consulted. Professor Franz would no doubt have slightly extended his definition as to when *who* for *which* occurs, if he had taken all Abbott's material into consideration.

Abbott's explanation of e.g. *K. J.*, II, 1, 575: The world who of itself is peased well; where "perhaps *who* is used because of the pause after "world" in the sense "though it" [1]) and of *M.* of *V.*, II, 7, 4: *"gold who ..." "silver, which"* are of course absurd; they prove on the contrary with some others that, whatever the original force of *who* may have been – it is indeed more than probable that it originally really added "be it only the slightest degree of personification" to the sence – Shakespeare sometimes at least uses *who* with exactly the same force as *which*. Read therefore in Franz: *Who* wird bei Shakespeare ausser auf Personen auch auf personificirte, *bisweilen auch auf nicht personificirte* Dingbegriffe bezogen.

I, 1, 135. Pursued my humour not pursuing his ...

There is practical unanimity with regard to this reading *humour* in stead of *honour* which is however found in Q_1, Q_3, and so far as I gather from Furness *all* the Folios, -- I can vouch only for the first. (Curiously enough, Daniel implies that the Folios have humour!)

Daniel and Dowden, usually so very prudent do not even think it worth while to discuss the possibility of *honour*.

The line as it stands in the Folio might very well mean: Benvolio, observing that Romeo evidently wishes to be alone, says that he did not wish to obtrude himself, which his own honour would not brook, so he 'pursues', his own honour in the sense of to act in accordance with, – not wishing to 'pursue' Romeo's, – the second 'pursue' would here resort under Schmidts no. 4 to persecute, ... to seek to injure" (not as Schmidt gives it = to follow, to attend).

It deserves notice that in line 147 *Black and portentous must this* humour *prove, humour* is the reading of *all* the old copies, with the single exception of Q_1. I look upon this reading as beyond doubt; precisely because here

---

[1]) He actually adds: "It there had been no comma between "world" and the relative, we should here have *that* or which"!!

humour refers to what had before been designated as *honour*, the former corruption is so easily explicable. And I should like to hear how *black* had to be explained in connection with *honour* here! However, as humour in l. 135 is found in the Q_2 and gives a good sense, I see no reason to introduce the Fo. reading with its doubtful authenticity.

A similar confusion occurs in *Wives* I, 3, 92, where *honour* according to Schmidt is the correct reading; according to Delius, the corrupt one: "Falstaff will learn the humour of the age." Who may be right is neither here nor there – I only wish to point out the confusion in the old copies which here interests us *as such*.

So far as I can see at present the only one that defends the reading *honour* is Eichhoff who in his edition of *Ein neues Drama von Shakespeare*, (Halle, Niemeyer, 1904) assigns to the word the meaning "a controlling sense of what is right, true and due; probity of feeling or conduct." It is in perfect keeping with Eichhoff's inacceptable theory that Q_1 is Shakespeare's only *Romeo & Juliet* and Q_2 (along with Ff) only the work of a third or fourth-)rate "Corrector", that he looks upon the *humour* of l. 147 as also corrupted, – for in Q_1, where everything is as it should be, these words follow immediately on what in our text is l. 135. There are more details in E's explanation which cannot stand the test of criticism but which it would be waste of space to refute here.

I, 1, 158. Ere he can spread his sweet leaves to the air
Or dedicate his beauty to the sun.

As Dowden says, Theobald's emendation has been retained notwithstanding the fact that all the old copies (the passage is not in Q_1) have "*to the* same", simply "by virtue of its beauty". And perhaps, I may add, because we have now got so much accustomed to the new reading that we look upon a change as sacrilege!

Well, – the reading *sun* does seem more beautiful to us. But, even assuming for the sake of argument that Shakespeare would agree, if his opinion could be asked, what right have we to improve upon an author and continue to give the changed reading as the author's own? When Davenant (and Dryden) "improved" *the Tempest* he put *his* name to it, – let us by all means allow the bud to dedicate its beauty to the *sun* in Mr. *Theobald's Romeo & Juliet*, but could we not allow Shakespeare to be presented in the dress he himself was not ashamed of?

For it suffices to cast a look into Schmidt's *Lexicon* (what would the latter-day Shakespearean be without it?) to see that, to use Malone's rather tame expression, "the other mode of expression" (the "flat, lawyer's clerk-like diction", *same*, as Daniel has it) "was not uncommon" in Shakespeare. Compare: "he had of me a chain: at five o'clock I shall receive the money for the *same. Err.*, IV, 1, 11; desiring thee to lay aside the sword and put the same into young Arthur's hand; *John*, 1, 14; she would be best pleased with to be so angered with an other letter. No, would I were so angered with the same, *Gent.*, 1, 2, 104, etc. etc. etc.

I, 1, 217. From love's weak childish bow she lives unharm'd.

This is Pope's reading (who got *unharm'd* from the first Q. but it should be noted that the first Q. reads: *Gainst* Cupids c. b. she l. unharm'd") followed e. g. by Furness; commentators either follow suit here or read *encharm'd* with Collier-Perkins. How Mommsen could (p. 81) back up this *encharmed* as against the 'nüchtern' *unharmed*, as "sinnlich-kräftiger", passes my understanding.

But is the original reading of Qq. and Ff. *uncharmed* so quite impossible?

If you will look up the *N.E.D. in voce* from, you will find that *from* may very well mean: away from, out of, -- free from, – see ib. sub 5*b*, 8*b* and especially 6*b*. And if then we read the line with slight pause behind *lives*, thus: "From love's weak childish bow she lives, uncharmed", I think there can be no difficulty in the interpretation: She lives "free from", Cupid's bow, -- not having to fear love's arrows, – impenetrable to them, – uncharmed i. e. "not worked upon by any magic power" (Schmidt), i. e. not under the influence of any power.

I, 2, 9. She hath not seen the change of fourteen years.

In Brooke, Juliet is XVI years of age, and a great deal of speculation has found place as to why Shakespeare changed it. One reason, recently adduced, deserves perhaps to be made more widely known, – to be highly extolled perhaps by the one, – because it deserves the pillory of publicity according to the other. Prof. Barrett Wendell, in his *William Shakespeare* (1898) rejects the hypothesis that speaks of the prematurity of Italian youth and the like, saying: "Perhaps this speculation is very wise. More probably, however, at least to some of us, the reason why Shakespeare's Juliet is fourteen seems to lie in a single pun, at the time of Juliet's first appearence:

Lady Capulet: She's not fourteen.
Nurse: I'll lay fourteen of my teeth.
And yet, to my teen be it spoken, I have but four, –
She is not fourteen." –

for, as Prof. Wendell adds "no other numeral in the teens could make that slight joke so sonorous, so precise, and so funny", – compare l.l. p. 125.

Prof. Wendell has evidently forgotten the fact that Shakespeare had already before written that Juliet had "not seen the change of fourteen years", – or would the Professor perhaps maintain that all this proves that Shakespeare wrote the third scene before the second, – or would he make Shakespeare descend to the lowest depths of punning by making him change the age of sixteen into that of fourteen in scene the second so as to be able to pun on it later on, by that funny joke in sc. 3.?

I, 2, 14, seq. The earth hath swallow'd all my hopes but she,
She is the hopeful lady of my earth.

Fille de terre is the French phrase for an heiress, Steevens had decreed, and other commentators had added to this the statement that *earth* in other old plays is likewise put for lands, i. e. landed estate. I wonder if *fille de terre* has ever been produced in this sense; Prof. A. Counson my learned colleague here does not know of it either. Still, the whole context would

seem to point to *heiress* as the meaning required for *lady of my earth.* And observe that Brooke in precisely the same context, *viz.* where we hear of Paris' wooing Juliet, says: that the "mayden was, well shaped, yong and faire, As also well brought up and wise, her fathers onely heyre." (l. 1879).

If we think of such words as *landlord* and of course especially *landlady*, – where lady means of course nothing else but proprietress, – the parallelism of *landlady* (= proprietress of the land) and *lady of* (*my*) *earth* becomes so evident that there can be no question, it would seem, of substituting an other word for *earth*; such as Keightley's *fee*; Johnson actually proposes: "She is the hope and stay of my full years"! It becomes clear on the contrary that "the hopeful lady of my earth", stands for my *lady-of-earth*, and that the separation of *earth* from *lady of* is only due to the introduction of an adjective; to some extent perhaps we may compare my good Lady, my good Lord for Good Mylady, Good Mylord. Observe at the same time that in "hopeful lady of my earth" with a slight stress on *my*, there is perhaps (who knows?) a playful pun on 'the earth' of the preceding line.

Again we are reminded of this *fille de terre* and that would surely be an excellent parallelism, if only it were found! Considering that this does not seem to be the case, it may be of interest to point out that an exact parallel occurs in a language from which English has also borrowed largely. I am thinking of Norwegian *gaardjente* and *gaardgut*[1]) = a country or rural heiress and heir, but still more of *jordgjenta.* See Aasen, p. 335 *in v. Jordargjenta:* Pige som skal arve en Gaard. – Also called, he adds: *Jordartaus* (*taus*, danish *tös*, = girl, wench). And cp. ib. *Jordardreng* = ung mandsperson, som er Arving til en Gaard, — also called: *Jordargut, jordargut* (gut = boy).

The latest interpretation is that of Dowdens *earth* = ploughing (Prof. D. seems to be thinking of an obscene interpretation; he compares *Antony, Cleopatra*, II, l. 233: he ploughed her). Apart from the fact that it is not required by the context, it will now probably, after what precedes, be thought to be superfluous.

I, 2, 39. It is written that the shoemaker should meddle with his yard *etc.* Some other examples of such *chiasms* may find a place here.

Merchant of Venice, III, 5, 57. For the table, Sir, it shall be served in; for the meat Sir, it shall be covered. —

(cf. ib. II, 2, 102: you may tell every finger I have with my ribs," — a cognate joke. And cp. Furness' note on III, 1, 57.)

M. N. Dream, IV, 1, 216: The eye of man hath not heard, the ear of man hath not seen, man's hand is not able to taste, his tongue to conceive, nor his heart to report, what my dream was.

Mucedorus, ed. Proescholdt, p. 33: I can keep my tongue from picking and stealing, and my hands from lying and slandering," closely connected with *Selimus*, l. 1980, ed. Grosart (Temple Dramatists) p. 74: well, if you will keep my sheep truly, keeping your hands from lying and slandering and

---

[1]) See e.g. Hans Aanrud, *Sölve Solveng*, p.p. 130, 131.

your tongues from picking and stealing, you shall be master Bullithrumble's servitors.

Compare Eckhardt, *Die Lustige Person im älteren Engl. Drama* (*bis 1642*), Berlin, 1902, p.p. 156 and more especially p. 325, for a discussion of this 'motive' and for some other examples [1]).

I, 2, 50 seq. *Benvolio:* Take thou some new infection to thy eye
And the rank poison of the old will die.
Romeo: Your plantain leaf is excellent for that.
Benvolio: For what, I pray thee?
Romeo: For your broken shin. —

I find some difficulty in seeing the logic underlying Romeo's "Your plantain leaf is excellent for that" in connection with what precedes. Benvolio has said: there is a means of curing you of your love. For that, answers Romeo, a plantain leaf is excellent. On Benvolio's showing that he does not understand it, Romeo explains: For a broken shin. Surely it seems to me there can only be sense in this if "a broken shin" may be taken somehow or other to refer to "the rank poison of his old (love)". If such an explanation can be found, we understand at once the association of ideas that leads Romeo to speak of a plantain leaf, the healing plant, in connection with his lost love. For Romeo may thus be supposed to think of this (to us hypothetical) figurative meaning as well as of the literal meaning and to be punning on it.

The drift of my remarks will at once be clear to readers acquainted with Dutch, who will remember that the Dutch equivalent of *broken shin* in its literal acceptation of the bruised forepart of the leg is *blauwe scheen* and that this expression can bear the figurative construction of a "rejected suit". There can hardly be any doubt that this double meaning for broken shin would fit in very well: Benvolio: Look at other beauties, and you will be cured of this love. Romeo (ironically): If that were all that was wanted to cure me of my "broken shin", – why, then a plantain leaf would already be sufficient.

But of course, – a Dutch expression cannot without more ado be supposed to explain a difficulty in an *English* text. It will be readily understood therefore how I can allow myself to quote the expression at all, — simply to point to it in order to ask if we may not perhaps suppose the English expression to have gone through the same sense development. I cannot unfortunately point out any other place where the figurative sense is beyond doubt. With regard to *As you like it*, II, 4, 60 "Nay, I shall never be ware of my wit till I break my shins against it," — all we can say is that this sense is not excluded (it *is* excluded e.g. in *Wives* I, 1, 294, *bruised*

---

[1]) Björnson has made use of this figure in one of his latest drama's, *Paa Storhove* III, 2, — with a very great effect. When Hans utters what his brother Knut cannot but consider a tremendous lie, – adding I do not lie!", the latter rejoins: "Now, the earth is truly turned inside out. Now the mountains stand on their heads and the rivers spring across the goats. The fishes are sitting in the fir trees and the birds are swimming on the bottom of the sea." No simple statement of fact could express so well the topsy-turvydom of matters for Knut. cf. *Lit. Blatt. f. r. Phil.*, 1902 no. 11: Bang on *Valiant Welshman*.

etc.). The same may perhaps be said of *L. L. Lost* III, 1. passim, as in either case the context alone will show.

May I in conclusion ask what the meaning is of "cut off by the shins" in *Arden of Feversham* II, 2, 10, ed. Warncke and Proescholdt p. 261, in Michaell's love letter to his mistress Susan:

"Ah, mistres Susan, abbolish that paltry Painter, cut him off by the shinnes with a frowning looke of your crabed countenance, and think upon Michaell..." etc.

This would almost seem necessarily to presuppose some such meaning for *shin* as indicated above [1]).

It seems more than likely that other instances may turn up, now that attention has been called to this *possible* interpretation.

I, 3, 42. Thou wilt fall backward when thou hast more wit.

An interesting parallel may be quoted from Dutch:

Twee vrauwenclickerkens (die) cort gehielt zijn ....
Als mer vele vynt te Brugghe
Om lichtelic te vallen ouer rugghe
Als zy de cnechten willen ghevoughen....

Spelen van Cornelis Everaert, ed. Muller en Scharpé, p. 444, l. 195.

I, 3, 72. I was your mother much upon those years
That you are now a maid.

It is true that Juliet is supposed to be Capulet's only child, – compare e.g. I, 2, 15: She is the only hopeful lady of my earth; but it is clear, already from the preceding line: "The earth hath swallow'd all my hopes but she" that the Capulets have had several. These consideration must have lain at the bottom of Knight's apparently so very plausible conjecture: I was *a* mother much upon those years that you are now a maid. A circumstance hitherto unobserved, so far as I can see, would seem to lend some colour to this hypothesis. Both in the Qq. and in the Ff., Lady Capulet is in this scene continually referred to as *Old La.* six times, alternating with four times *Wife* and once: *mo.* = mother. This seems to me to prove very clearly that the prompter's copy which we may take to be the source of both Q_2 and F_1, had authority in the acting itself for making Lady Capulet an "Old Lady".

This seems to me to prove at any rate that Lady Capulet's statement: *I was* your *mother* etc. cannot possibly be taken literally for then she would be "much upon" 28 years, or 32 at the most if we allow for the mistake XIV instead of XVI in I, 2, 9.

Many will no doubt look upon what precedes as bearing out Knight's conjecture.

I do not think so, my respect for the aggregate weight of the testimonies

---

1) I see now (1915) that the *N.E.D.* gives this same reference and one from Nashe and assigns the meaning: to leave not a leg to stand on, to it.

of all the old copies is too great. I see moreover in my mind's eye an interpretation of Juliet's mother, which would add a very amusing effect to this scene. If in the make up of a real *Old* Lady, she may be supposed to impersonate a lady of a certain — i. e. uncertain — age, making herself as young as she possibly can, — as some women will do, and if, adopting the punctuation of the Folios, we suppose her to say:

"By my count (with just the slightest stress on my), I was *your* mother much upon those years", I think the effect must be very comic indeed, much more so at any rate than *a* mother.

[This *trait* of Lady Capulet's character fits in very well, as I find post scriptum, with the description that Ulrici gives, of her personality, – compare e.g. *apud* Furness, p. 50].

I, 4, 7, 8. Nor no without-book prologue faintly spoke
After the prompter, for our entrance.

These lines found only in Q_1 have been admitted into the received text clearly on very insufficient grounds. They "seem" to have been omitted from the Q_1 only on account of their disparagement of the prologue speakers on the stage, says White. Surely, we shall want stronger reasons that this "seems" to mix up the old copies? It is nothing but a weak repetition of what has already been said by Romeo, who in l. 1 seq., speaks of a speech which he will not have, — this can only be the 'without book prologue' of ll. 7 and 8. In l. 2. Benvolio backs up Romeo, saying: "you are right, we don't want such a thing", for it is evident that *prolixity* does not here refer to masks, but that it refers to tedious longwordedness. Then why should Benvolio again come back to this speech, after having already in l. 4 and 5, spoken of the acting?

The lines in question look like a very feeble joke of an actor at the prompter and should undoubtedly be rigorously excluded.

I, 46, 47. Take our good meaning, for our judgement sits
Five times in that ere once in our five wits,

is the text of most commentators with Malone's "correction" *five* for fine (wits). I should like to call attention to the strong argument in favour of the old reading, contained in the corresponding line of Q_1: Three *times a day*(?) *ere once in her* right *wits*.

I, 4, 56. . . . the forefinger of an alderman.

According to Ulrici (cp. his ed. p. 48) the English aldermen wore their rings on the thumb, the Dutch Burgomasters on the contrary on their forefingers, – for which statement I am not prepared to produce an authority and which I must therefore give on his responsibility. If then we find that "the forefinger of an alderman" occurs only in the Q_2 and subsequent texts, but not in the Q_1, where we read "forefinger of a Burgomaster," we may conclude that this Q. in this case represents the more original text, which was altered and not very intelligently by him who is responsible for the text as we now find it in Q_2.

It would seem that the word Burgomaster could have been borrowed either from German or from Dutch, but the available evidence points to

the latter source. See the *N.E.D.* Consequently, the reading of the first Quarto too, points in the direction of Holland [1]).

In a paper on this Queen Mab passage, in the Modern Language Notes Vol. 17, col. 21, I find some reasons adduced, or rather a reference to a paper which I have not seen, and where it is suggested that, why this passage should have borrowed.

We all know that Arthur Brooke claimed to have seen a play on the theme of Romeo and Juliet before he published his poem in 1562. "I saw the same argument lately set forth on the stage," – etc. There is nothing in the context to prove whether he meant the English stage or not.

From Dr. Furness' volume (p. 399) I quote a passage from Boswell's commentary. After saying that the "rude state of our drama before 1562 renders it improbable "that this performance has taken place in England, he adds: Yet I cannot but be of opinion that Romeo and Juliet may be added to the list of Shakespeare's plays that had appeared in a dramatic shape before his performance and that some slight remains of his predecessor are still to be traced in Q_1." And then Boswell refers to III, 1, 145 – 168 of the Q_2 corresponding 6 ll. 1170 – 1188: "Tybalt heere slaine" etc., adding that there seems to be found both in the rhythm and construction of that speech, a much greater resemblance to the style of some of Sh's predecessors than to his own."

This is a statement I should not like to make my own, but the point is that from various sides we are led to think of the *possibility* that a non-Shakespearean, foreign source should not only have existed but that traces of it may still perhaps be found however faintly, in the Q_1. This is well worth drawing attention to.

In Turberville's *Epitaph* on Brooke (see Furness, p. 398), I find the following passage:

as he (Brooke) to forraigne realm was bound
With others moe, his soveraigne queene to serve,
Amid the seas unluckie youth was drownd, . . .

So this again points to Holland, for altho' of course other countries are not excluded, I have no doubt that this picture reminds every one of my readers of the English soûldiers that under Leicester went "trailing a pike in the Low-Countries."

The object of this note is not to offer a theory but simply to show that several independent testimonies and suggestions point to the Netherlands as the country from whose literature we may *possibly* one day expect to

---

1) In the works of Shakespeare the word Burgomaster occurs but once, *viz.* in A *Henry IV*, II, 1, 84: "but with nobility and tranquillity, burgomasters and great oneyers". The latter word forms a desperate *crux*. The *N.E.D.* does not even record such guesses as *one-yers* formed like lawyers (Schmidt) and *oneer groot* (which the author, a Mr. Watkess Lloyd, fondly believes to be the Dutch for infinitely great!) which Professor Sarrazin has found it necessary to unearth (without exact reference!) from the pages of *Notes and Queries*, but is content to say that meaning and origin are alike unknown. I wonder if my guess: Burgomasters and *groote meneers* (an English plural of Dutch meneer = mijnheer) will find acceptance. cf. *N. a. Q.*, Dec. 2, 1905 p. 443; 1906, I, 265.

draw forth a hitherto unknown drama on this subject, anterior to Shakespeare's play and to Brooke's poem.

I, 4, 77. Sometime she gallops o'er a courtier's nose
And then dreams he of smelling out a suit.

Various commentators object to *courtier's* here on account of the "rather awkward" repetition of this word, cp. l. 72. One may however think the repetition awkward and yet not change, remembering that our judgment concerning such jingles may be different from Shakespeare's. And we may well ask: *if* we must suppose the bard's ear to have been scandalized by the repetition of this word with an interval of some few lines, could he then have written. "On *cour*tiers knees that dream on *court*'sies straight"?

The support given by the next line "smelling out a *suit*" to the word, usually substituted (from Q_1) for courtiers, viz. *lawyers*, may prove of less worth than it would seem at first.

I for one should like to ask if *courtiers* cannot here have to be retained in the *sense* of councillor, think of the (law-) *court*. It is true, I cannot point out any other passage where the word *must* have this meaning. And the N.E.D. does not recognize this meaning. I would like to query if it is not the more likely meaning in the quotation (*ib.*) from the Gesta Romanorum: "*Prelates of causes temporall, courteer, jurrours and wily men,*" — as I cannot look up the context, I can only ask.

It fits in better with suit (of law) than suit = petition.

I, 5, 47. It seems she hangs upon the cheek of night
Like a rich jewel in an Ethiope's ear;
Beauty too rich for use, for earth too dear.

I venture to say that no one would have dreamt of finding anything objectionable in this reading, if we had not had the reading of the second Folio: "Her beauty hangs upon the cheek of night." We are now, it is to be hoped, past the days of Knight and others, who rejected this "undoubted ancient reading" for the "Her Beauty" of the F_2, simply because the latter had become familiar, and because it was thought finer. Mommsen has shown us that the F_2 is not an independent authority and that precisely in this part of the play, the second Folio presents a good many "corrections" of its prototype the First Folio (See Mommsen, pp. 72 and 76).

The bold imagery of "*She* hangs upon the cheek of night" — it was this "boldness" that led, according to Delius, Shakespeare to introduce it by "It seems'! – is paralleled by some words of Juliet herself, who in III, 2, l. 18 says *mutatis mutandis* exactly the same of Romeo: "*Thou* wilt lie upon the wings of night whiter than new snow on a ravens back."

If we can explain the reading of the F_2, i. e. assign a special cause for what we cannot but consider a "corrruption", however beautiful it may seem — or be — in itself, then the last possible doubt as to its inadmissibility will disappear.

It looks suspiciously much like a gloss to the text of the First Folio. I submit that a possesor of a F_1 copy, perhaps the „corrector", is responsible for the deviations of F_2. It is an obvious fact that Beauty in l. 49 is the

repetition, not as some commentators would have it, of a *word* beauty [1]), in l. 47, but that beauty is a sort of recapitulation in one word of the *idea*, of the notion that underlies ll. 47 and 48, for if we say that a woman hangs upon the cheek of night like a rich jewel shows off against the black ear of an Ethiop, then we cannot help thinking of something beautiful. And our "corrector" having been struck by this fact, put "Her Beauty either in the margin of the line or possibly over the words in the text. The printer of the second Folio admitted it as the right reading.

Such "glosses" have of course been pointed out before. We are all familiar with: O run Doll, run, run good Doll. come. *she comes blubbered*, yea" etc. in *2 Henry IV*, II, 4, 420, 421, where the italicised words are a stage direction that has found its way into the text. Dr. Byvanck, mentioning this instance, quoted two more (*De Gids*, Amsterdam 1900, p. 548) from *1 Henry IV* (II, 4, 121 and 133, 134).

In the former the words "Some fourteen" are supposed to be a marginal note to the line as it then would have run originally: "and answers an hour after: a trifle, a trifle [2])."

Dr. Byvanck's second instance is of more interest. The crux in "Didst thou never see Titan kiss a dish of butter, pitiful hearted Titan that melted at the sweet tale of the sonnes, if thou didst, then behold that compound" — is explained away by assuming *Titan the sonne* to be a real marginal gloss [3]).

It may be of interest to point to some other cases where we have to take the possibility of such an explanation into account.

Dr. Van Dam lookes upon the words "to say a sorry sight" in Macbeth II, 2, 22: "A foolish thought, to say a sorry sight" as an "elucidatory addition," i. e. as a gloss. This is a very plausible possibility although it does not seem beyond doubt that we have to change at all – which may be said of more than one of Dr. Van Dam's "elucidatory additions" (pp. 318—321).

Perhaps we ought to mention here in passing the addition in the Q_1 of the Nurse's words "Marry farewell" (II, 4, 152) and "Peter, take my fan and go before" (ib. l. 232), but I am personally inclined to look upon that rather as actor's "gag" than as an addition of a printer or "corrector."

A word may here be said of *R. and Jul.*, III, 2, 76 and IV, 1, 110. No one

---

[1]) For the omission of the indefinite article before Beauty in l. 44, I refer to an epitaph of Turberville's, quoted by Furness in his *Rom. a. Juliet* p. 398: Amid the seas unluckie youth was drowned More speedie death . . . one did deserve; and not deare for price (def. art. om.) *Every man out of his Humour* l. 793; cf. I, 1, 48, note *ante*; n. *infra* to II, 2, 100; R. and J. II, 6, 34; Abbott, § 82 seq.

[2]) Surely the words "some fourteen", are not looked upon by Dr. Byvanck as un-original? They can at most be supposed to have dropped out and then put in at the wrong place. Moreover, why could not "some fourteen . . . a trifle" in itself be correct? This English is as idiomatically correct as "a trifle, some fourteen", which Dr. B. appears to look upon as only admissible. Even the interpolated "an hour after" may perhaps stand, if we do not take "an hour" literally, – cp. "They have made Love to be the hot passion of an hour" (*N.E.D.*), – of a certain time.

[3]) Dr. Byvanck does not seem to have observed that his hypothesis does not quite explain the reading of the older Qq. How does he account for *of* and for the *s* of *sonnes*? But this does not do away with the plausibility of his suggestion.

Possibly the marginal note ran: "Titan *of* the Sonne" i.e.: *said of*; and it is to be remarked that the later Qq. (if I may trust Delius account, p. 678) have *sun*.

has yet doubted that the words found after the latter passage: "Be borne to buriall in thy kindreds grave" cannot be supposed to have been Shakespeare's although they are found in all the Qq. Ff. I only want to call attention here to the fact that it is also owing to the reception into the text of a marginal note, — a gloss or in this case perhaps a varia lectio. A similar state of things occurs in III, 2, 76, where the Q_2 reads: Ravenous dovefeathered Raven.

Already Mommsen (p. 75) omits *ravenous* "als eine aus (Q_2) stammende Dittotypie." It is however probably not so much a simple dittotypy as a varia lectio, or who knows, a gloss to (wolvish) *ravening*.

Very interesting instances of such glosses are found in Hamlet III, 2, Compare e.g. ll. 177 en 179.

....yet though I distrust,
Discomfort you (my Lord) it nothing must:
For womens Feare and Love, holds quantitie,
In neither ought, or in extremity.

This is the reading of the Folios, whereas the Qq. read:

....yet though I distrust
Discomfort you my Lord it nothing must.
For women fear too much, even as they love,
And womens feare and love hold quantitie,
Either none, in neither ought, or in extremitie.

The line added: *For women* etc. contains nothing that was not already found in l. 177 of the Folios and is therefore clearly a repetition of it. The modern editors all rightly reject it, whereas the older ones such as Theobald, Johnson, Steevens, Keightley etc. retain it, either reading *lust* for *love* so as to get a triplet, or adding a line, rhyming on love!

Dr. Van Dam for whom every word is sacred, when it suits his convenience of course, retains not only this line, adding[1]: "By fear their love, by love their fear they prove" (*William Shakespeare, Prosody and Text*, p. 424) but also the words "either none" in l. 179, which he prints:

Ei'r *none* in nei'r *ought* or 'n *extremity*.

Of exactly the same nature seems to me the addition of the Qq. in l. 233 of the same scene.

"If once a Widdow, ever I be a wife"; this is the original reading represented by the Folio. The corrector must have added the gloss: "I be" here in the margin or over the line to the word "once" and consequently we read in the Qq. (substantially): "If once I be a widdow, euer I be a wife."

I, 5, 54. Forswear it, sight.

I do not quite see why Romeo should here *address* (his) *sight*. And, strictly speaking, not one of the old copies would seem to support this interpretation. For, neither the Q_1, nor the Q_2 nor the F. (at least not the F_1) have a comma behind it, so that in reality the reading of the old copies is:

---

[1]) On p. 423 we read concerning this "emendation": In ninety-nine cases out of a hundred, it is sheer folly to go about to restore a whole line that has got lost, but in this special case *the logic of the context is so cogent*" . . . . *etc. etc. etc.*

forswear it *sight* which may very well mean *forswear* it(s) *sight*. Cannot this have been the original idea: Did my heart love till now? No, (my heart!) forswear (the sight of, i. e.) the looking at that (love, i. e. at her who was my) love till now, for I never saw true beauty until today.

Similarly I, 1, 32 we find: They must take it sense, where the insertion of *in* from the Q_1 is not necessary, *it sense* may stand for it(s) sense. Compare note on II, 3, 22.

(*to be concluded in the next part*)

Gent. H. LOGEMAN.

VARIA.

ROMANTISCHE NATURSYMBOLIK.

Bekannt ist die ergötzliche Geschichte, wie Zacharias Werner, der Wanderprophet der mystisch-romantischen Liebesreligion, das Unglück hatte, durch Vorlesung eines Sonetts den grimmigen Zorn seines „Helios" zu erregen. Sie wird von verschiedenen Seiten erzählt, am ausführlichsten von Steffens und W. v. Humboldt (Biedermann, *Goethes Gespr.* II, 13—15). Werner war Ende 1808 zum zweiten Male in Weimar eingetroffen und speiste den 31. Dez. mit Steffens, Meyer und Riemer bei Goethe. Da ließ er sich durch Goethes Freundlichkeit verleiten, ein Sonett aus Italien vorzulesen, in welchem der über dem Meere bei Genua aufsteigende Vollmond mit der vom Priester in der Messe emporgehobenen Hostie verglichen wurde. Darüber wurde der Alte, wie Humboldt berichtet, saugrob, und mochte seitdem sogar keine Madonna mehr sehen!

Weniger bekannt dürfte es sein, daß Victor Hugo, der natürlich Werner nicht einmal dem Namen nach kannte, auf dasselbe Bild verfallen ist, und zwar in dem Gedichte *Relligio* (*Contemplations* T. II, livre VI, 20), datiert: Marine-Terrace, octobre 1865. Es ist eins der vielen mystisch-pantheistischen Glaubensbekenntnisse des Dichters, die Antwort auf die Fragen eines Freundes nach seiner Religion, seinem Tempel, seinem Priester:

L'église, c'est l'azur, lui dis-je, et, quant au prêtre....
En ce moment le ciel blanchit.

La lune à l'horizon montait, hostie énorme,
Tout avait le frisson, le pin, le cèdre et l'orme,
Le loup, l'aigle et l'alcyon;
Lui montrant l'astre d'or sur la terre obscurcie,
Je lui dis: „Courbe-toi. Dieu lui-même officie
Et voici l'élévation.

Zur Psychologie der Romantik ist dieses Zusammentreffen gewiß ein interessanter Beitrag.

Utrecht. FRANTZEN.

SOME IN EEN NIEUWE FUNCTIE.

In den *N. E. D.* (zie de April-aflevering van 1913) is *some* met de gewone uitvoerige nauwgezetheid behandeld, en toch is het mooie artikel nu al niet meer up to date. Immers in de laatste maanden vindt men in de literatuur van den dag herhaaldelijk een *some* dat het Engelsche Woordenboek niet kent en in 1913 ook niet kennen kon.

Onder *some* 4 wordt melding gemaakt van de Amerikaansche beteekenis van het woord in quaestie, nl. *of some account*; *deserving of consideration*. De bewerker wijst hierbij op *some pumpkins* en citeert verder uit Bartlett:

. . . . which was admitted by the oldest inhabitants to be "some" in the way of cold winters.

Bartlett zelf geeft méér bewijsplaatsen, als o.a.

I do not know whether you have any canebrakes at the North; but our Georgia canebrakes are *some*, I can tell you.

When a boy our trapper was *"some"*, he said, with the rifle.

Het is duidelijk, dat dit *some* in den eersten zin beteekent *something like canebrakes* (met den klemtoon op *like*). In den tweeden komt het overeen met ons „een baas, een kraan" (met het geweer).

Nergens echter nog wordt dit *some* attributief gebruikt, al gaat *some in the way of* . . . wel die richting uit. Het eenigste geval waarin een attributief Engelsch *some* de beteekenis heeft van *considerable* is het reeds in de 17e eeuw voorkomende versterkingsformule *to some purpose*, ons: in niet geringe mate, van je welste enz. Op het oogenblik echter heeft bijvoorbeeld *some reading* in *that is "some" reading* een héél andere beteekenis dan het *some reading* in het volgende citaat uit den *N. E. D.* (*some* 4):

1831. His master . . . had been a man of some reading (Scott).

De beteekenis van dit nieuwe *some* zal voldoende duidelijk worden uit de volgende aanhalingen.

Last winter we did twenty-one days and nights in the trenches. And they were 'some' trenches. Most of the time we were over our knees in water. I got so cold at last that I thought I had two wooden legs. *W. Dispatch*, 14 Nov. 1915.

It was most amusing to see the Marchioness of Lansdowne advocating the purchase of a white gardenia to nestle in a stole of black fox. An artificial gardenia, of course, for she and Lady French were selling artificial flowers – and they sold many, as you may imagine. The jolliest time of all though was lunch time, when all the distinguished shop assistants adjourned to the top floor and ordered the dainty dishes Harrods' provided. Such a comparing of sales and experiences! It was delightful to be a listener, and naturally Lady Diana Manners was heroine of the feast, for she had sold a pearl necklace for £ 1,000 or guineas. *"Some* sale," as pretty Doris Keane remarked. (*W. Dispatch*, 5 Dec. 1915.

"Some" promotion. L.G.'s Son Rises From 2nd Lieut. To Major in 6 Months. Extract from last night's *London Gazette*: – The Welsh Regiment: Temporary Captain Richard Lloyd George, to be temporary Major. Dated November 11, 1915.

Major Lloyd George is a son of the Minister of Munitions, and was gazetted a temporary second lieutenant in the 16th (Cardiff City Service) Battalion on May 17

last. Within six months he has passed through the grades of first lieutenant and captain to his majority. (*Sunday Herald*, 2 Jan. 1916.

A day or two ago I met a man who is probably the biggest recruit in the Army. He is Mr. Cecil Graham, one of the proud possesions of Shepherd's Bush, and he's one of the most genial giants I've ever met. When he went along to be attested the doctor had to stand on a chair to take his chest measurement of 52in. His height is 6ft. 3½in., and he weighs 22st. He'll need "some" khaki, won't he? He can't get the armlet round his arm by 3in. (*Sunday Pictorial*, 19 Dec. 1915).

Things are going to hum in munitions making in Canada now that Major-General Sir "Sam" Hughes is head of the new Imperial Board a sort of Canadian Minister of Munitions. I met him over here recently and – well, he's "some" hustler. *Sunday Pictorial*, 5 Dec. 1915).

Douglas Haig is a Fifeshire man, but by no means a typical Fifeshire man. At the beginning some of the wiseacres shook their heads and predicted that with two such thrusters as French and Haig we should be getting into all sorts of scrapes: They were wrong. But the thruster in Haig is there all right, and when in the spring he's ready for the move it'll go with a bang. Between now and then he will see that his divisions and Army corps and armies are led by men of the Allenby type, and there'll be "some" stir when he begins.

(*Sunday Herald*, 19 Dec. 1915).

It is generally felt in the Arrol-Johnston works that the next model turned out will be indeed 'some car'. (*Daily Mail* advertentie 1915).

St. Pancras Guardians have appointed as their temporary medical superintendent Dr. Gnanaymdam Mangaldnathan Dominich.

Zoo luidt een berichtje in de *Ill. Sunday Herald* van 9 April 1916: er staat boven SOME NAME THIS. En daar net vind ik in *the Tatles* van 17 Mei 1916:

The Drury Lane Serbian show was *some* party, as you'll have guessed.

Uit deze voorbeelden blijkt, dat voor het oogenblik achter *some* in onze woordenboeken ook de volgende omschrijvingen „nog eens een"...., „die er wezen mag"...., „what you call een"...., „heel wat", „een boel", „wat een", „van heb ik jou daar", „van je welste" opgenomen zullen moeten worden — voor het oogenblik, want wie weet hoe lang (of hoe kort) deze epidemie duren zal? Voorloopig woedt ze nog allerhevigst, zooals men zien kan aan de datums der bewijsplaatsen, die men maar voor 't grijpen heeft. En in de eerste helft van verleden jaar was het niet minder erg. Ten bewijze volge hier een aardig uitknipsel uit *the Sketch* van 9 Juni 1915:

There has been considerable discussion lately as to whether the ubiquitous expression "some" is of Cornish origin or hails, with all our slang nowadays, from America. It is a moot point, but is hardly worth wrangling about in the newspapers, for before we have done arguing "some" will have slipped into the discredited limbo of bygone vogues. The great charm of these absurd phrases lies in the fact that you never have time to get tired of them. After a dazzling notoriety, an amazing success wherever the English language is spoken -- lo! in a trice they disappear, and the lips of man know them no more. There is nothing so *vieux jeu* as yesterday's darling slang phrase. To be heard using one is to stamp yourself hopelessly as a fogey, as one not in touch with more nimble minds. And yet slang

should not be frowned upon, since it has an amazingly exhilarating effect upon our younger contemporaries. It is quite evident that it affords them a singular pleasure to say "some hat," or "some motor-car," or "some cigar": that these quaint expressions are more to them than the choicest flowers of rhetoric. The country, the generation, which has no new slang is generally a morose and stationary one, without cheerfulness, elasticity, and adaptability. Our soldiers in the field and camp are addicted to slang and pet-names, even for the enemy's most formidable guns. It is an idiosyncrasy which has turned them into the happiest of warriors.

's-Gravenhage. F. P. H. PRICK VAN WELY.

ABLE – SAID OF PERSONS ONLY?

Ook in de tweede uitgave van Günthers *English Synonyms* – verschenen in 1910 – komt al dadelijk op de eerste bladzij de uitspraak voor, dat *able* enkel van personen gezegd wordt, terwijl *capable* zoowel van personen als van zaken gezegd wordt. In eene uitvoerige aankondiging van de eerste uitgave kon ik er reeds op wijzen, dat die regel niet opgaat. Als modernisme voor ons „knap", zooals dat voorkomt in „een knap artikel", „een knap boek" enz. is *able* bij namen van zaken juist bijzonder in trek in de laatste jaren en in dien zin kan men het dagelijks aantreffen. De omschrijvingen van *able* = 1⁰ *of considerable intellectual capacities*, zooals bijv. in *an able man* of 2⁰ *skilled*, zooals in *an able seaman* zijn voor dit moderne *able* nog veel minder toereikend dan voor de overige gevallen, waarin het woord gebruikt wordt. Om te beginnen kan al gewezen worden op den ook hier alweer subliem verwaarloosden N. E. D., waarin te lezen is: *able* 7 = *Having or showing general mental power or skill*; *talented clever. Said of men and their achievements.* De N. E. D. citeert uit 1840:

> The ablest exposure of . . . the Factory fraud, which it has been my fortune to see (Thompson, *Exercises* V 211).

Dat is daar het eenigste geval uit de levende taal van *able* als attributief bijv. naamwoord bij een niet-persoonsnaam. Maar, zooals boven gezegd werd, dit *able* is in den jongsten tijd bijzonder in de gunst, vooral bij journalisten en critici van allerlei slag, precies als ons min of meer slangachtig „knap". Hier volgen eenige voorbeelden – uit vele – van het bewuste *able*.

> . . . This most *able* and entertaining book (*The Acad.* 1896, p. 130*b*).
>
> In France this demand has been met by Martha's admirable book "Le poème de Lucrèce"; in England, Sellar's chapters on Lucretius (in his "Roman Poets of the Republic") are known to every scholar, and Mallock's "Lucretius" (Ancient Classics Series), though slight, is an *able* and sympathetic study. (*Times*, Litt. Suppl. 16 Jan., 1908).
>
> Lord Ridley, in his very *able* speech, had dealt with the matter from a different point of view. (*Times*, 27 Maart, 1908).
>
> Mr. Lovat Fraser has written a very *able* chapter on the measure which raised the fiercest controversy during Lord Curzon's rule. (*The Athenæum*, 1911, p. 548*a*).

Mr. Donald said that 20 years ago Dr. Charles Russell, a most distinguished journalist and editor, in an *able* and farseeing address, described the changes through which journalism was then passing, and foreshadowed developments which were to come. (*Times*, 1913).

In scores of *able* publications, consular reports, reports of travelling committees, and what not, these methods have been fully studied and explained, and no doubt this flood of enlightenment has not been without its effect. (*Times*, Litt. Suppl., 28 Sept. 1914).

An *able* and highly appreciative account of the life work of the murdered Archduke Franz Ferdinand is contributed by Miss Edith Sellers. "With all his faults, all his limitations," she says, "he was a strong man, and if disaster is to be averted a strong man will be sorely needed at the Hofburg in the days that cannot now be far off." (*Daily Tel.*, 31 Juli, 1914).

A great deal of strenuous, *able* acting, but none of remarkable quality. (*Sketch*, 10 Febr., 1915).

Three exceptionally *able* papers have recently been published on the matter. (*Athenæum*, 1915 May, 419*a*).

The rest of the book is a most *able* and courageous attempt to think out what the reconstruction of the map . . . . would really mean. (*Athenæum*, 1915 May, 419*c*).

Of the German system in Africa Mr. Evans Lewin has given a very *able* and complete account. (*Athenæum*, 1915 June 498*b*).

Om te eindigen moet er op gewezen worden, dat *capable* wel van personen en zaken gezegd kan worden, maar dat het, op zaken betrekking hebbend, niet valt onder Günthers regel: Followed by a *noun* or by *of* + *gerund*. Op zaken betrekking hebbend, volgt het op het substantief met *of* + *gerund*. Gevallen als *a capable vessel* waarin *capable* = *able to hold much* zijn thans verouderd; mogelijk is natuurlijk *the vessel is capable of holding much*.

's-Gravenhage. F. P. H. PRICK VAN WELY.

A PROPOS DE *L'APOLOGIE DU LUXE.*

M. André Morize, en publiant une édition critique du *Mondain* de Voltaire, a étudié les sources et la bibliographie de cet opuscule de façon à ne laisser que peu de chose à glaner. Dans l'appendice manque pourtant un écrit que je désignerais ainsi:

19bis. [Isaac de Pinto]. – *Essai sur le Luxe*, Amsterdam, 1762, in 8⁰. – Yverdon, 1764. – Amsterdam, 1771 (annexé au *Traité de la Circulation et du Crédit* . . . par l'Auteur de l'*Essai sur le Luxe* et de la *Lettre sur le Jeu de cartes*).

Une traduction se trouve dans les *Vaderlandsche Letteroefeningen*, 1763, 2e stuk, 456—462 et 485—494. Le passage (éd. de 1771, p. 329): „ce qui fait que le superflu, l'inutile, le frivole, est presque devenu nécessaire et indispensable" contient une allusion très claire au vers 22 du *Mondain:*

Le superflu, chose très nécessaire.

Tout son travail est la réfutation de la théorie de Voltaire faite par un sociologue et un économiste très averti, qui signale les dangers du luxe pour un petit état.

La même année de Pinto a attaqué Voltaire encore une fois dans son *Apologie pour la Nation juive*. Cet écrit si modéré d'un admirateur de Voltaire, qu'il avait rencontré à la Haye, a été incorporé pour en former la première partie dans l'ouvrage de Guénée: *Lettres de quelques Juifs portugais et allemands à M. de Voltaire* (1769). L'*Apologie*, sous le titre de *Verdediging voor de Jooden*, se trouve dans la traduction des *Vaderlandsche Letteroefeningen*, 1763, 2e stuk, p. 445–456, tandis que Guénée a été traduit de 1770 à 1782 (quatre volumes chez Yntema et Tieboel à Amsterdam).

A. K. R. G.

BOEKBESPREKINGEN.

J. Gilliéron, *Pathologie et thérapeutique verbales* (Etude de géographie linguistique). En vente à la librairie Beerstecher, Neuveville (Suisse), 1915.

On est en droit de dire que l'étude de la linguistique, grâce à l'initiative de savants français, est en train de se renouveler complètement [1]). En annonçant une étude antérieure de géographie linguistique de M. M. Gilliéron et Roques (*Museum*, XXI, col. 178), nous avons fait ressortir les services que l'*Atlas linguistique* a déjà rendus et rendra toujours davantage pour mieux faire comprendre le comment et le pourquoi des transformations lexicologiques, et, si une chose devient de plus en plus évidente, c'est qu'en linguistique on s'est trop pressé de généraliser et de ramener la phonétique et la morphologie à une régularité qui se montre trop souvent décevante. On peut même se demander si le temps viendra jamais où les faits linguistiques épars et, d'après l'apparence du moins, si capricieux se laisseront réunir dans un système qui a de la cohésion. A lire le présent travail de M. Gilliéron, le maître dont le nom restera inséparablement lié au renouveau actuel des études de langue, on se rend compte que ce qu'il faut surtout, pour le moment, ce sont des études de détail, des études de mots et de groupes de mots.

M. Gilliéron, en empruntant à M. Roques un titre qui, du laboratoire du linguiste, nous transporte à la salle d'hôpital, a voulu par là exprimer d'une façon saisissante ce phénomène: que, par suite de l'action délétère des lois phonétiques, les mots sont exposés à se rencontrer avec des homonymes, ce qui nécessite la création de substituts. L'histoire du mot *chair* lui fournit l'occasion de montrer l'importance de la lexicographie pour la sémantique d'une part, et aussi pour la syntaxe. Voici comment.

Dans le français littéraire le mot *chair* a été débouté d'une partie de la signification qu'il avait en latin; on sait que, au sens d'aliment, il n'est plus employé que pour nommer la „*chair* de poisson"; c'est le latin vivenda qui prend sa place pour indiquer la chair alimentaire des autres bêtes. Pourquoi cela? Parce que, dit M. Gilliéron, le latin caro, anc. fr. *char*,

---

[1]) Le rôle prépondérant des romanistes français dans ce mouvement rénovateur et la fidélité de la plupart des Allemands aux méthodes traditionnelles sont mis en relief par M. J. van Ginneken dans les *Studiën over Godsdienst, Wetenschap en Letteren* de l'année dernière.

étant devenu *cher* (écrit *chair*), se serait rencontré phonétiquement avec le atin *cara*, anc. fr. *chiere*, fr. *chère*. Or, cette coïncidence présentait des nconvénients. Ainsi, dans l'expression *jour de chère*, „jour où l'on fait bonne chère, où l'on mange gras", on était exposé à voir un „jour où l'on mange de la chair autre que celle des poissons"; cela est attesté par la forme *jour de char*, citée par Littré d'après un texte du XVe siècle. Le mot *chair* prenait donc en quelque sorte deux significations; d'un côté il marquait, comme le latin caro, toute sorte de chair, de n'importe quelle bête, et alimentaire ou non, d'autre part il n'indiquait que ce que nous appelons aujourd'hui *viande*. Cet état de choses ne pouvant durer, la langue a résolument enlevé au mot *chair* la dernière signification, y a substitué *viande* et ne lui a laissé que celui de „chair non alimentaire" et „chair de poisson".

Cette hypothèse est certainement ingénieuse. Ce qui fait qu'elle n'est pas entièrement convaincante, c'est d'abord que l'expression *jour de chère*, si elle a existé, n'a pas dû être fréquente; je n'en trouve pas d'exemple, ni dans Godefroy ni dans Littré; or, on s'attendrait à ce qu'elle eût été très répandue si elle était vraiment la cause du changement de sens de *chair*, puisque c'est uniquement par elle et en elle que la confusion a pu se produire. D'autre part, *chair* est employé au sens actuel de „viande", non pas exclusivement dans *jour de char*, mais p. e. dans *Vendredi chair ne mangeras* [1]), *Ni chair ni poisson*; de sorte qu'il faut supposer que, pendant un certain temps, *chair* a eu de préférence le sens qu'il a perdu maintenant. On dirait donc que la restriction de sens de *chair* s'est produite, à des époques différentes, dans des sens divers [2]).

Un autre chapitre de l'étude de M. Gilliéron nous montre le trouble jeté dans le vocabulaire du nord de la France par suite de la confusion de l'article féminin *la* avec l'article masculin *le*. En effet, là où *la kar* (forme picarde de *chair*) devenait *le kar*, il se produisit une collision avec le mot *car* (carrum). Alors le dialecte a emprunté la forme française *char*, mais ce n'a été que pour un certain temps. L'uniformisation de l'article a, en effet, nécessité des remèdes plus énergiques, qui n'étaient pas applicables qu'au mot en question. Et c'est alors que le peuple a eu recours à d'autres moyens de marquer le genre: l'emploi de l'article démonstratif *ce, celle*, du moins avec certaines restrictions, celui du pronom personnel de la 3e personne comme explétif (*le patronne elle est là*) et celui du pronom possessif (*ma tête me tourne*). Je fais remarquer que la seconde tournure est très répandue dans le parler populaire en général [3]), et que l'usage du pronom possessif est général en français au XVIIe siècle [4]). Nous ne pouvons que renvoyer au livre lui-même pour les détails de la répartition de ces trois „remèdes" sur le territoire picard; c'est une joie que de voir avec quelle maîtrise l'auteur nous guide à travers les complications qu'ont causées les

---

1) Cette phrase doit être ancienne, à cause de la construction.

2) L'expression *viande de carême* contient *viande* dans son ancienne signification. Dans l'argot actuel, et à ce qu'il semble dès le XVIIe siècle, *viande* est employé au sens de „chair" (Delvau, *Dictionnaire de la langue verte*, i. v.).

3) Le hollandais emploie dans ce cas le pronom démonstratif: *de stoel die is daar.*

4) Haase, *Syntaxe française du XVIIe siècle*, p. 35.

détériorations subies, à leur tour, par ces formes syntaxiques appelées à remédier à celle de l'article.

Voici d'autres problèmes abordés par M. Gilliéron. *Commenquer*, cette forme peut-elle être, comme on l'a cru, une contamination, de *commencer* et de *encar* (inchoare)? La géographie linguistique répond: non. *Clore* prend, sur un point de l'atlas, le sens de „rentrer le regain"; celui qui l'emploie veut se servir de *serrer*, mais ce mot a dans son dialecte le sens de „fermer"; alors il se rabat sur *clore*, qui n'est plus en usage pour „fermer", et qui pourtant n'a pas encore tout à fait disparu de la langue (je ne sais pas si je rends bien l'idée de M. Gilliéron). Trabem et traucum, devenus *trau*, ne peuvent coexister dans la même région. *Traukar*, „trouer", vient, non pas d'un verbe latin traucare, mais est un dénominatif de *trauc*, de même que le fr. *trouer*. La disparition de exaequare — verbe que M. Jud a reconnu dans le germ. *eichen* ou *aichen* — s'explique par le voisinage de exaquare, *essever*, „arroser". *Bouter* „mettre", entre en conflit avec *foutre* et *mettre;* il en résulte des formations morphologiques multiples: *boutre*, *metter*, *mettu*, etc., et *bouter* en arrive à signifier aussi bien „vomir" que „regarder".

En lisant ces exposés si ingénieux, et souvent très compliqués, on éprouve parfois quelque hésitation à suivre l'auteur; ce mouvement involontaire s'explique parce que la matière elle-même et la forme sous laquelle elle est présentée sont si essentiellement neuves. Il n'en reste pas moins qu'on a la conviction d'être en présence de faits intéressants et d'une méthode de recherches très féconde.

Groningen. S. D. G.

GUSTAVE LANSON, *Manuel bibliographique de la littérature française moderne* 1500–1900. Paris, Hachette et Cie, I² 1911, II² 1914, III 1911, IV 1912, Index et supplément 1914. 24 fr.

Bibliographie, dictionnaire, répertoire, on ne saurait en parler qu'après les avoir longtemps pratiqués. Cela explique et excuse le fait que j'en vienne à annoncer „le Lanson" aujourd'hui seulement où les deux premiers fascicules ont déjà été réédités et où il est devenu la bibliographie indispensable à quiconque s'occupe de l'histoire littéraire de la France.

Il faut remercier M. Lanson du long et patient effort qu'il s'est imposé pour mener à bien ce manuel si nécessaire: il doit avoir soustrait un temps précieux à d'autres travaux pendants, annoncés depuis longtemps, plus conformes à son goût et à sa préparation littéraire, son édition de Lamartine p. e., sachant que ce qui manquait, c'était l'instrument de travail dont tout le monde ressentait le besoin et qu'on pouvait composer en France seulement.

Il n'a offert qu'une simple nomenclature, ayant dû renoncer à une bibliographie raisonnée, qu'il doit vraiment à ceux qui ont appris à travailler en se servant de son manuel. Pourtant cette nomenclature a une puissance d'évocation merveilleuse: en lisant simplement l'index d'un des volumes, on voit toute la riche floraison de cette littérature comme réduite aux lignes rigides d'un jardin à la française; en parcourant chaque chapitre à part, on goûte l'abondance et la sûreté d'information, le choix heureux de la documentation. Sans doute il y

a telle partie, les sources des Romans et Contes de Voltaire p. e., qui trahit une connaissance plus intime que telle autre, disons la bibliographie de Mme de Krüdener. Mais dans un ouvrage pareil, il y a forcément des partis pris, des lacunes attribuables à la personnalité de l'auteur du manuel. Car quel livre, bibliographie ou dictionnaire même, saurait être impersonnel? Les 600 titres des traductions du XVIe siècle, et les 900 pour celles du XIXe, ne sont-elles pas une des plus puissantes contributions à une compréhension juste et raisonnée de l'apport des nations étrangères à la littérature française? Et si nous ne rencontrons parmi ces traductions que quelques rares titres d'ouvrages allemands, n'est-ce pas là une preuve du peu d'influence que la réforme de Luther a exercée sur la réforme française? C'est par cette distribution si prudemment nuancée de clairs et d'ombres que ce manuel se distingue d'ouvrages analogues, tels que les bibliographies de M. Thieme et de M. Federn. Inutile de dire que le *Kritischer Jahresbericht* fournira toujours des additions très utiles.

Espérons que le besoin d'une nouvelle édition se fera bientôt sentir. Il faudra la préparer avec d'infinies précautions, la rendre plus soignée encore dans le détail, élaguer hardiment les nombreux mémoires et comptes rendus de moindre importance, introduire aussi les ouvrages plus inportants négligés à cause de la quantité écrasante de documents mis en œuvre. D'une façon très précise, il s'agira de surveiller l'entrée des articles de revues ou de journaux dans les volumes avec ces morceaux détachés et de les signaler toutes les fois que cela pourra se faire: ainsi les numéros 13582 et 13583 sont entrés dans le *Senancour* de M. J. Merlant (n⁰. 13584) et le numéro 13585 se retrouve dans le n⁰ 13587. De même il faudra, autant que possible, indiquer les numéros de revues où tel ouvrage aura paru: à l'étranger beaucoup de bibliothèques possèdent une collection plus ou moins complète de la *Revue des deux Mondes*, tandis que *le Cahier rouge* de Benjamin Constant manque; un renvoi à la *R. D. M.* du 1 janv. et 15 janv. 1907 permettra de retrouver là ce curieux document intime; le n⁰ 10770 se retrouve *R. D. M.*, 1892. Voyez pour le n⁰ 14836, *R. D. M.*, 1 nov. 1871. Tout cela demandera un effort très grand et très long, mais c'est à ce prix que l'ouvrage pourra atteindre un degré de perfection qui en doublera la valeur; les travailleurs du reste qui profitent si largement de la connaissance bibliographique étendue de M. Lanson pourront et devront être autant de collaborateurs.

En général, il faut louer le placement judicieusement assigné aux livres. Ainsi le n⁰ 14932 est placé sous Chateaubriand, non pas sous Joubert. Mais le n⁰ 14986 ne doit être séparé du n⁰ 14926, puisqu'il s'agit de Pauline de Beaumont; le n⁰ 10970 doit être rapproché du n⁰ 10862, car le livre d'Edouard Rod traite de l'*Emile* et du *Contrat Social*; le n⁰ 11086 doit suivre le n⁰ 11086 *bis*; le n⁰ 3749 doit passer de Desmarets à Boileau, une faute de lecture ayant induit M. Lanson en erreur: *Boileau Despréaux*: *ein Urteil seines Zeitgenossen* doit être lu: *B. D. im Urteil* etc. Il faut louer M. Lanson d'avoir supprimé dans la 2ième édition la fantaisie de M. Léo Claretie dans la *Revue bleue* de 1899 sur *La vraie fin de Tartufe*: le pastiche était évident.

J'ai déjà signalé le caractère défectueux des indications sur Mme de Krüdener; l'article est à refaire: au n⁰ 13689 il faut ajouter *Portraits littéraires*, III,

qui contiennent une rectification de l'article des *Portraits de Femmes* faite d'après le livre d'Eynard; le n⁰ 13690 est un ramassis sans valeur; le n⁰ 13691 est un travail inutile fait sur de vieux racontars; au n⁰ 13692, lire: sa fille *par* Angelica Kauffmann; il faut ajouter par contre Clarence Ford, *Life and Letters of Mme de K.*, London, 1893, où malheureusement les citations ont été traduites en anglais, et deux articles très intéressants d'un anonyme dans la *Deutsche Rundschau*, nov. et déc. 1899; le livre de P. Rain, *Alexandre Ier*, n'a rien apporté de nouveau à ce sujet.

Pour les additions, je signale, en dehors de celles indiquées dans *Herrigs Archiv* ts. 122, 124, 126, 130 et 133, ce qui suit: le n⁰ 2565 a paru en trois formats: in-4°, in-12 en 2 vol., et in-12 en 3 vol., petit format (v. *Gazette litt. de l'Europe*, t. LI, n⁰ 5, mai 1774); aux numéros 979–982, ajouter Vauquelin, *Art poétique*, I, 955–990; au n⁰ 555, P. Fabri (cf. n⁰ 370), sur son importance, v. Morf² p. 16; au 7924, U. Meier, *Studien zur Lebensgeschichte P. Corneilles* dans *Z. Fr. Spr. L.*, VIII; 5274 a été publié par K. Vollmöller, Heilbronn, 1881; sur les sources d'*Atala* voir encore *Revue bleue*, 21 déc. 1912 (G. Chinard) et 1er février 1913 (V. Giraud); au n⁰ 14865, ajouter E. Faguet, *Amours d'hommes de lettres*; au n⁰ 19305 ne pas oublier que cette aventure de Mérimée a été infirmée dans l'*Illustration* du 14 oct. 1911; au Supplément sur Bayle: C. Serrurier, *B. en Hollande*, Lausanne, 1914; avant 10996, F. Mugnier, *Mme de Warens et J. J. Rousseau*, 1891; au n⁰ 14938, M. Statters, *Chateaubriand et l'Amérique*, Grenoble; après le n⁰ 13570, *Résumé de l'histoire des traditions morales et religieuses chez les divers peuples*, 1825; n⁰ 13634, Turin (= Lausanne 1795; v. *R. H. L.*, XXI, 695, note 1); dans la bibliographie de Nodier manquent quelques ouvrages typiques: *Pensées de Shakespeare*, *Mlle de Marsan*, *Smarra*; sous Bernardin de Saint-Pierre manque le *Voyage à l'Ile de France*, 1773; sous Nodier, la dissertation de Kiel *Kritische Beiträge zur Geschichte der Jugend und Jugendwerke Nodiers*, 1904, par O. Wiese, qui a le premier assigné leurs dates aux lettres si mal publiées par Estignard. Dans la deuxième édition beaucoup de titres et de noms allemands ont été corrigés; il reste encore au n⁰ 2615 Heugel pour Stengel; au n⁰ 15013, lire: F. Ganser, *Beiträge zur Beurteilung des Verhältnisses von Victor Hugo zu Chateaubriand* (un travail utile, qui a révélé e. a. la source de l'*Expiation* longtemps avant V. Giraud et M. Duchemin; cf. *R. H. L.*, XVI, 158); le n⁰ 14946, mieux: *Hauptströmungen* I; 20907 lire: J. Benrubi; 10855, Schultz-Gora; 17692, H. Schnack. Le n⁰ 13577 se trouve dans *Mod. Language Quarterly*.

Pour les sous-titres, si pittoresques, si évocateurs, M. Lanson a dû se borner à ne les ajouter que rarement, faute de place; mais il y en a qu'on ne saurait supprimer parce qu'ils nous renseignent d'un coup d'oeil sur la personnalité d'un auteur, celle de Senancour p. e.: n⁰ 13566 [*Rêveries*] *sur la nature primitive de l'homme*, n⁰. 13568 [*De l'amour*] *selon les lois primordiales et selon les convenances dans les sociétés modernes*, n⁰ 13369 [*Libres méditations*]... *sur le détachement du monde et sur d'autres objets de la morale religieuse*; ou de Sénac de Meilhan: n⁰ 14111 [*Portraits et Caractères*] *de personnages distingués de la fin* [*du XVIIIe siècle*]. Pour l'*Essai historique, politique et moral sur les Révolutions anciennes et modernes con-*

sidérées dans leurs rapports avec la Révolution française, le titre complet s'impose. Le n⁰ 17650 a comme sous-titre *A. de Vigny et la poésie politique*.

Tant que les éditeurs français postdateront leurs publications de la fin de l'année, on constatera de nombreuses différences de dates; le calendrier républicain a fait naître également des erreurs ou des contradictions. Il serait oiseux de les signaler; je présente l'observation parce qu'il y a là un travail de vérification à faire. Pourtant il faut que je note encore ce qui suit: 9487 a paru à Lausanne en 1795 (v. Ph. Godet, *Mme de Charrière*, II, 188, note); 18163 a paru en 1844 (v. J. Boulenger, *Marceline Desbordes-Valmore*, p. 140); 14982, en 1858; 11114, en 1766 (v. *R. bl.*, 20, 7, 1912); 17653, en 1906 et 17674, en 1908 (v. *R. H. L.*, XVII, 197); 10881, en 1763 (v. *Ann. J. J. R.*, III, 240, note 2); sous le n⁰ 17586 il faut ajouter *R. D. M.* 15, 7, 1844; 13693 a paru en 1793, la préface datée de Londres est de cette année; 13566, an VI = 1799 (v. introd. p. J. Merlant, p. VI); 13568 est de 1805 (v. J. Merlant, *Senancour*, 39). Une première édition anonyme du n⁰ 12341 a paru en 1735 (bibliothèque de M. G. Cohen à Amsterdam). Le n⁰ 16192 a déjà été traduit en 1821 (v. *La Muse Française*, éd. J. Marsan, I, 25; cf. L. Maigron, *le Roman historique*, p. 100 et p. 102, n.). Le n⁰ 17073 est une réimpression par Jules Janin de l'ouvrage paru en 1832; d'ailleurs les dates de 17050 et 17061 diffèrent de celles que donne Thieme.

Il y a des fautes d'impression qu'une collation soignée permettra d'éviter: elles sont presque pardonnables dans un ouvrage uniquement composé de titres et de dates. Une erreur de renvoi à signaler au Supplément n⁰ 505 se reportant au n⁰ 385; il s'agit là d'une autre collection.

Mais qu'importent toutes ces observations, qu'on qualifiera peut-être de vétilleuses, comparées à la valeur du *Manuel*? Il met entre les mains du travailleur un excellent instrument d'investigations, capable de l'orienter vers de nouvelles recherches, de le détourner de travaux à amorcer et que d'autres ont déjà achevés. Je me rappelle que, partant d'une note dans L. Dorison, *A. de Vigny poëte philosophe*, p. 87, j'ai voulu faire une comparaison entre le *Tasso* de Goethe et *Stello*: un coup d'œil jeté sur le *Manuel* a suffi pour me montrer que le n⁰ 17691 rendait cette recherche inutile.

Ne devons-nous pas une profonde reconnaissance à M. Lanson d'avoir fait violence à sa nature intime pour nous donner cet instrument de travail si excellemment organisé et qui ne demande qu'une revision patiente, minutieuse, pour être à point, revision à laquelle peuvent collaborer tous ceux qui manient journellement ce volume?

Amsterdam. K. R. GALLAS.

A. LEFRANC, *Grands Ecrivains de la Renaissance*, Paris, Champion, 1914.

L'admirable mouvement d'idées qui s'est produit dans la première moitié du seizième siècle, surtout pendant les années 1530–1550, qui sont comme le premier épanouissement de la Renaissance, est actuellement de plus en plus connu, grâce surtout au travail assidu de M. Lefranc, qui, depuis plus de vingt ans, consacre à l'étude de cette époque ses meilleures forces intellectuelles. Groupant autour de lui tout une équipe de collaborateurs intelligents

et zélés, il fouille ce terrain dans tous les sens, et les douze volumes de la *Revue rabelaisienne*, devenue plus tard la *Revue du seizième siècle*, nous donnent un témoignage éclatant de leurs efforts et représentent un monument imposant de la science française. M. Lefranc a réuni quelques-unes de ses études, allant de 1896 à 1913, dans le volume que nous annonçons ici.

Deux faits surtout caractérisent l'époque de la Renaissance avant la Pléiade, c'est la Querelle des Femmes et l'Introduction du Platonisme.

Dans un article intitulé *Le Tiers Livre du „Pantagruel" et la Querelle des Femmes*, où abondent les faits nouveaux, M. Lefranc traite le premier sujet. De tout temps, il y a eu, dans la littérature française, deux tendances, l'une à idéaliser les femmes, l'autre à les honnir; en face d'une littérature toute en l'honneur du beau sexe, se dresse une longue série d'ouvrages animés d'un tout autre esprit. Si, aux XIIe et XIIIe siècles, la poésie lyrique, les romans courtois, les *Arts d'aimer* exaltent l'amour et la femme, les fabliaux, les poèmes satiriques, les sermons, le *Roman de Renard* dénigrent le sexe faible d'une façon souvent révoltante. Il semble que l'homme ne saurait rester toujours dans les hautes régions de l'adoration, mais qu'il tombe parfois dans les bas-fonds de l'impureté et de la grossièreté.

Au XVIe siècle, la „querelle des femmes" prend un intérêt nouveau. Les attaques se font plus vives: Jean Nevizan, François Billon, Triaqueau, Gratien du Pont, La Borderie ont exercé leur verve satirique contre les femmes, et, grâce à leur érudition, ils ont pu augmenter le nombre déjà considérable de traits antiféministes d'une foule d'histoires, d'exemples, d'arguments nouveaux.

Or Rabelais suit décidément ce courant réaliste et satirique. On est étonné de voir que dans son „Tiers Livre" il a changé complètement de méthode, qu'il abandonne le récit et que les quatre cinquièmes du livre traitent la question de savoir si Panurge doit se marier ou non. M. Lefranc a démontré d'une façon péremptoire que ce changement est dû précisément à l'actualité de la „querelle des femmes." Rabelais a l'esprit ouvert à toutes les idées nouvelles et s'occupe de toutes les questions qui agitent son temps, questions politiques, religieuses, morales, coloniales même. D'ailleurs peu avant Rabelais, en 1540, Jean Nevizan s'était déjà demandé: *An nubendum sit!*

Chose curieuse, Rabelais dédie son „Tiers Livre" à Marguerite, reine de Navarre, qui est justement la représentante la plus en vue de l'autre conception que nous avons nommée la conception idéaliste et courtoise. M. Lefranc lui consacre une longue étude dans laquelle il démontre, en s'appuyant sur nombre de dates et de textes précis, que Marguerite a été le centre de tout ce mouvement spiritualiste qui est si caractéristique pour la première époque de la Renaissance. Il a prouvé que la fameuse Ecole lyonnaise, qui aurait servi de pont entre l'Italie et la France, a reçu elle-même l'impulsion directrice de la sympathique sœur de Français Ier.

Par ses lettres, ses écrits, mais surtout par sa conversation, elle a exercé une grande influence sur ceux qui l'entouraient, comme Charles de Sainte-Marthe, Héroët et tant d'autres. On n'a qu'à lire son *Heptaméron* pour se faire une idée des réunions que la reine de Navarre organisait à sa cour; les discussions qui suivent les récits et qui roulent presque toutes sur l'amour ont dû être reproduites d'après la réalité; nous y voyons Parlamente, c. à d.

Marguerite elle-même, et son ami Dagoucin défendre les idées idéalistes. Ces idées ont gagné en profondeur, depuis que le Platonisme a fait son entrée en France. Ici encore, le rôle de la reine de Navarre a été prépondérant. Profondément pénétrée des théories mystiques de Nicolas de Cuze, évêque de Strasbourg, esprit universel s'il en fut, du Florentin Ficin, le commentateur de Platon, du *Cortegiano* de Castiglione, ce bréviaire de l'„honnête homme", elle en était arrivée à identifier l'amour divin et l'amour humain; dans ses poésies, qui s'élèvent parfois à de rares hauteurs spirituelles, on sent un désir passionné de vérité, l'aspiration vers Dieu, une large tolérance: elle reconnaît que le même esprit divin qui animait Socrate et Platon la porte aussi à ne regarder „qu'ung seul acteur Qui fait parler philozophe et aucteur."

M. Lefranc analyse finement les poésies de Marguerite, dont il estime peut-être trop la valeur esthétique, et il démontre que tout un travail intellectuel est dû à son instigation: en 1546 parut la traduction du *Commentaire de Marsille Ficin, florentin, sur le banquet d'amour de Platon*, faite par Silvius, valet de chambre de Marguerite, livre qui devint en France la Bible de la doctrine néo-platonicienne; puis on publia les dialogues de Platon, en traduction ou dans le texte grec; des œuvres originales tout imprégnées des nouvelles idées suivirent bientôt. La langue française, maniée par une foule d'auteurs, gagne en souplesse et en richesse; le style de Marguerite elle-même a été assoupli par l'habitude de la conversation, comme la prédication a raffermi celui de Calvin.

Ces idées néo-platoniciennes se présentent tantôt, chez des hommes comme Ramus et Dolet, sous une forme philosophique agressive, tantôt, chez les poètes, sous une forme plus vague, mystique et psychologique. Nous savons – Ramus et Dolet l'ont bien éprouvé – que les premiers ont subi les plus dures persécutions de la part de l'Eglise, tandis que les autres n'ont guère été inquiétés.

Les théories néo-platoniciennes ne font que fortifier les aspirations chrétiennes et religieuses de Marguerite; pour elle, il n'y a pas de contraste entre la doctrine du Christ et celle de Socrate et de Platon, telle que Ficin l'avait interprétée, et beaucoup sentaient comme elle. Calvin vit le danger; dans son *Institutio*, publiée en 1536 (la traduction française est de 1541), il rejette tout élément provenant des idées mystico-philosophiques: la Réforme va se dégager de la Renaissance.

L'importance de l'œuvre française de Calvin est donc très grande au point de vue des idées, elle ne l'est pas moins au point de vue littéraire. Voilà pourquoi Henri Chatelain et Jacques Pannier ont publié, sous la direction d'Abel Lefranc, le texte de 1541 dans la *Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes*. C'est l'introduction à cette édition que M. Lefranc réimprime dans les *Grands Ecrivains*. Il annonce pour un dernier fascicule des études détaillées sur la langue de Calvin, sur les différents textes de l'*Institution* – et on sait combien c'est là un problème difficile –, sur l'imprimeur de cette œuvre, sur l'évolution de la pensée religieuse de Calvin, etc. etc. La guerre a empêché, ou du moins retardé la publication de ce fascicule[1]) que ne verra

---

[1]) Une grande partie de ses livres se trouve dans sa maison familiale à Noyon, la ville natale même de Calvin, actuellement au pouvoir des Allemands.

plus, hélas! un des meilleurs collaborateurs de M. Lefranc, Henri Chatelain, professeur à l'Université de Birmingham, mort le 21 août, à la suite d'une maladie, contractée au front.

Dans ce qui précède nous avons voulu donner une impression de la foule d'idées et de faits nouveaux que M. Lefranc remue dans ce livre. Car c'est là la caractéristique de la méthode du savant professeur de l'Ecole des Hautes Etudes, qu'il apporte un grand nombre de faits nouveaux, qu'il cite des publications de livres, des textes, puis, qu'il en tire la conclusion pour la question qui l'occupe. Il est étonnant de voir la connaissance étendue qu'il a de toutes les éditions d'auteurs du XVIe siècle. Lui-même, il a une collection de livres, rare pour un particulier; quand on a assisté à ses conférences, on est d'abord déconcerté par le nombre de titres, de dates, de petits details, mais bientôt ce chaos se clarifie, et les idées générales jaillissent de ces détails avec une netteté saisissante. Celui qui s'intéresse à l'histoire des idées du XVIe siècle, ne peut pas ne pas lire ce volume d'études, surtout celles intitulées: *Le Platonisme et la littérature en France*, *Marguerite de Navarre*, *Le Tiers Livre du „Pantagruel"* et *Jean Calvin*, – quoique, depuis la première publication de ces articles, d'autres travaux aient paru sur quelques-unes de ces questions –. Le premier et le dernier article, *Le Roman d'Amour de Clément Marot* et *La Pléiade au Collège de France* traitent des questions intéressantes sans doute, mais d'un caractère plus spécial, et je me demande si parfois M. Lefranc ne cherche pas trop de profondeur dans les vers du charmant poète de Français Ier et n'attribue pas trop de valeur à ses expressions hyperboliques.

Leiden. K. Sneyders de Vogel.

E. R. Curtius, *Ferdinand Brunetière*, Strassburg, K. J. Trübner, 1914. V + 135 p. M. 3.80.

Le moment est-il venu de parler de lui et de mesurer son influence? Ou serait-il encore trop près de nous pour que ses amis et ses admirateurs ne soient pas aveuglés par le souvenir du rayonnement émanant de lui; son œuvre serait-elle trop intimement liée à tout un effort de la pensée et de l'âme françaises pour que nous puissions assigner à Brunetière la part qui lui revient personnellement? L'œuvre, on en connaît les directives: lutte contre le naturalisme et l'art pour l'art, attitude bienveillante à l'égard des symbolistes, préoccupations nationalistes et catholiques, préparation d'une renaissance idéaliste; l'influence, nous commençons à la dégager: valeur très grande attachée à la chronologie et à la bibliographie, quoi qu'en dise M. Curtius, p. 121, – le premier peut-être B. attire l'attention sur les dates de publication des *Destinées* –, intérêt croissant pour le seizième siècle à partir du moment où il refait pour ainsi dire son *Manuel* qui sert de charpente à sa *Littérature classique* (cf. H. Hauser, *Et. sur la Réf. fr.*, p. 8, à la note), introduction de Schopenhauer, appréciation plus juste d'Alfred de Vigny. L'homme: une personnalité forte et âpre, un ascète travailleur, orateur et dialecticien merveilleux, doué d'une mémoire, d'un

sprit méthodique et d'une volonté qui font de lui „un des directeurs de la ensée française" et que l'avenir placera peut-être au même rang que Taine.

M. Curtius, qui s'est occupé de Brunetière pendant de longues années, eut qu'on voie dans son livre une contribution à l'histoire de la critique n même temps qu'une étude sur la théorie de l'histoire littéraire; „en négligeant forme", il donne de nombreuses références empruntées à l'œuvre presque ntière de Brunetière, se bornant à esquisser ses idées fondamentales sans nsister sur son rôle dans le mouvement philosophique, religieux et social [1]). 'est là d'ailleurs ce que l'historien de l'avenir saura dégager mieux que le ontemporain. Probablement nous devons voir dans ce livre la promesse 'une œuvre plus considérable, des matériaux préparés pour une construc- on future.

L'ouvrage comprend, outre la préface, huit chapitres et une bibliographie, ivis d'un registre des auteurs cités. Le premier chapitre traite des fonde- ents de la conception de la vie selon B.: traditionalisme, tendances sociales morales de sa pensée, lutte contre l'individualisme, pessimisme, rationa- sme, c.-à.-d. triomphe de la raison sur les affections, une analyse un peu ourte de la crise qui devait nécessairement éclater chez lui entre son tradi- onalisme et son intellectualisme, son attitude à l'égard des phénomènes eligieux. „On naît pessimiste", „le pessimisme est le principe de toute évation morale"; B. le reconnaît et le proclame. M. C. aurait dû nous ontrer les influences que le jeune B. a subies, ses durs débuts dans la e et ce qu'ils ont pu laisser d'amertume dans son âme (v. Paul Bourget ans *le Temps*, 11. 12. 1906), nous dire si son pessimisme provient unique- ent de son mépris de la nature morale corrompue de l'homme ou bien nous nous trouvons en face d'une doctrine philosophique d'ordre physio- gique ou sentimental (cf. *E. L.*, II, p. 23, à la note). Car il ne nous dit rien e l'origine des idées de sa jeunesse, de ses affections d'adolescent, de s premières impressions. Et à la fin de sa vie B. a-t-il abouti à cette pitié our ses semblables, forme purifiée et ennoblie du pessimisme que l'on onstate à la fin de la carrière de Vigny? En donnant quelques citations ès typiques appuyées de leurs dates, M. C. indique les étapes de la onversion. Mais un des grands éléments de cette conversion, il l'oublie: la onviction que seul le catholicisme pouvait sauver la France de la ruine.

De quelle façon B. a conçu l'esthétique, c'est ce que nous dit le chapitre ivant. M. C. s'est servi du fameux article de Georges Rodenbach, publié

---

1) Ce n'est pas, heureusement, la „Höchstzahl an Tatsachen mit dem Mindestmaß der estaltung". Les citations sont bien choisies, les renvois que j'ai contrôlés pour l'*Evolution r Genres* justes; il y a une erreur dans la bibliographie p. 130, l. 25: NL., lire VL. J'y erche en vain E. Droz, *La crit. litt. et la science*, une des brochures les plus convaincantes ntre l'introduction de l'emploi des méthodes purement scientifiques et de la terminologie entifique dans la critique littéraire. M. C. n'a pas tenu compte de l'article *Critique* par B. ns *la Grande Encyclopédie*. Il n'y a pas unité de système dans la façon de citer la *R. D. M.* 10 il cite: 56, 73, p 217; ailleurs, p. 81, je trouve: juin 1879). Qqs erreurs: p. 5., l. 13: G. lire EC.; p. 9 note: EC. lire: EL.; p. 20, l. 22: LG., lire: LC. Les dates de la première blication des articles n'ont pas été données, parce que „cela aurait rendu la lecture plus ficile". Mais combien plus utile! Car, enfin, tout le monde ne possède pas la table de la *D. M.* Si les dates étaient indiquées, on suivrait plus facilement l'évolution des idées et goût de B. — P. 52 il eût été inutile de citer un livre de G. Maugras, qui n'appartient ère au domaine de la littérature.

dans *le Figaro* après la lecture de *La Statue de Baudelaire* (*R. D. M.*, 1. 9. 1892) pour montrer jusqu'à quel point B. était étranger aux manifestations de la beauté; il cite aussi l'opinion de M. Ch. Maurras et il aurait pu ajouter cette phrase de M. Paul Flat (*Revue bleue*, 14. 10. 1911, p. 490a): „C'est assez de lire dix pages de B., c'était assez d'avoir causé cinq minutes avec lui, pour comprendre qu'il n'avait jamais regardé ni la forme d'un arbre, ni le frémissement d'une eau courante". Tout cela n'a pas empêché B. d'être sensible à la beauté et d'en éprouver l'émotion; ce qu'il n'a pas voulu admettre, c'est la théorie de l'art pour l'art; s'il s'est presque limité à la connaissance des œuvres littéraires dans leurs rapports avec la morale, la religion ou la sociologie, il s'est aussi préoccupé de leur valeur au point de vue de l'esprit et du cœur. Entre B. et ses adversaires il y a l'abîme qui sépare les esthéticiens et les historiens dogmatiques de la littérature.

Le grand pas que B. fait faire à la conception de la critique, tout en lui laissant son rôle qui consiste à comparer et à classer, M. C. l'indique dans le chapitre suivant; il montre ses hésitations quand il s'agit de délimiter nettement la critique objective, il fait voir que l'assimilation factice de la critique et des sciences naturelles a fait naître des contradictions chez B. même, il analyse les mesures qu'il applique au jugement des idées et des formes. Tout ce chapitre contient une abondance de citations qu'il eût valu mieux entourer d'un commentaire plus étendu. Une très brève comparaison entre l'impression que laissent la critique de B. et celle de Sainte-Beuve forme la conclusion du chapitre, qui est un des meilleurs du livre avec le quatrième, où M. C. traite de la façon dont B. a conçu l'histoire de la littérature. Des observations très heureuses sur les idées d'„annexion" et de „réintégration" dans les diverses provinces de la littérature, sur la méthode historique et sur les influences internes, sur la naissance de l'idée critique moraliste, l'évolution dans sa critique (est-ce qu'Edmond Schérer n'y aurait pas contribué?) et sur ce que cette méthode avait de déjà connu quand il l'a formulée et appliquée (aux p. 64 et 65 M. C. a des paroles dures, mais justes; d'ailleurs tout le paragraphe sur l'évolutionnisme appliqué à la critique est excellent) donnent à ce chapitre une grande valeur d'exposé méthodique et objectif.

Les jugements littéraires de B. sont analysés dans le cinquième chapitre qui est un peu superficiel. Comment aurait-il pu en être autrement? B. s'est occupé de tout le domaine de la littérature française et un peu de littérature étrangère et il eût été très facile de multiplier les citations. En général M. C. donne ce qui est typique (e. a. p. 98, l'opinion de B. sur les Grecs). Mais qu'on ne s'imagine pas connaître l'ensemble des idées de B. sur tel auteur quand on aura réuni les opinions éparses dans le livre de M. C. A propos de Lamartine p. e. manquerait la citation si intéressante sur sa philosophie (cf. *R. D. M.*, 15. 8. '86).

Au chapitre VI sur les rapports entre B. et la philosophie contemporaine manque la mention de la philosophie anglaise de Bain et de Spencer. Le chapitre, très serré, contient l'essentiel sur ce sujet; il eût fallu ajouter encore quelques considérations sur l'effort que B. a fait pour répandre en France les idées schopenhauériennes.

Jusqu'à quel point les théories de B. dépendent-elles de celles des critiques ı XIXe siècle, de Nisard, de Sainte-Beuve, de Taine, de Renan? M. C. ıalyse très heureusement son attitude un peu dédaigneuse à l'égard du emier, la grande influence du second, l'unité de conception du rôle de la itique avec Nisard, sa haine pour Renan et le relativisme. M. C. relève ı mot sur Alexandre Vinet qui est une véritable réhabilitation de ce critique ı peu oublié; son influence sur B. jeune est mise en pleine lumière.

Le dernier chapitre juge un peu sommairement de la valeur de B. D'ailleurs eût été difficile d'en parler maintenant que l'influence du critique dogmaque continue à se faire sentir dans l'œuvre d'un Doumic, d'un Giraud, ndis qu'à côté d'eux des critiques historiques tels que M. Lanson, M. Beljame, . Mornet ou M. Abel Lefranc s'efforcent de faire triompher une méthode de itique pure de toute préoccupation qui ne soit pas littéraire. Je relève (p. 121) tte phrase très heureuse: „Seine Werke sind ein *Discours sur l'histoire de Littérature française*". Et je pense au passage du *Journal* de Vigny: *L'histoire universelle* de Bossuet, c'est Dieu faisant une partie d'échecs ec les rois et les peuples". Souvent la critique de B., c'est cette partie ec les auteurs et les genres littéraires.

Somme toute un livre clair, impartial, conçu d'une façon fort méthodique, ıquel manque peut-être un peu de sympathie pour la personnalité de B., extraordinaire à en croire le témoignage de ceux qui l'ont connu et entendu, ersonnalité que M. Th. de Wyzéwa a encore une fois mise en pleine lumière ıns son article de la *Revue des deux Mondes* du 15 juillet 1914.

Amsterdam. K. R. Gallas.

Chinard, *Notes sur le Voyage de Chateaubriand en Amérique (juillet-décembre, 1791)*, University of California Press, Berkeley, 1915. [Univ. of Calif. Publications in mod. philol., IV, no. 2.]

Tel Pantagruel, il partit pour trouver la route par le nord-ouest „et girer autour celuy pole par occident". Il en rapporta une œuvre pleine de descriptions merilleuses et de révoltantes inexactitudes. M. J. Bédier et, après lui, M. Dick ont ontré quel tissu d'erreurs, d'oublis, de mensonges se trouve dans ces pages du and descripteur, à quelles sources il a puisé; M. l'abbé Bertrand, M. Stathers et Martino ont cru infirmer leurs témoignages sur des points de détail. M. Chinard, i écrit une étude d'ensemble sur les éléments nouveaux introduits dans la littéraıe française par la découverte de l'Amérique, dont deux volumes ont paru, a détaché un chapitre pour reprendre la démonstration commencée par M. Bédier. ici ses résultats: Chat. a visité le Niagara; il n'a jamais descendu l'Ohio et le Missipi; une révolte d'Indiens l'aurait empêché de retourner par les Terres de l'Ouest; source de son voyage de l'Ohio c'est G. Imlay, *A topographical Description of Western Territory of North America* (1792), pour les lacs du Canada c'est Curver, *Travels through the interior Parts of North America* (1778; trad. fr. 84). Chemin faisant M. Chinard combat (p. 286, 303, 315, 321, 343) les conclusions M. Dick sur les emprunts faits à Beltrami; il laisse les résultats de M. Bédier

en général intacts. A la fin il pose une question: si Chat. n'a pas poussé plus loin que le Niagara, qu'a-t-il fait entre la fin d'août et le 10 décembre, date de son embarquement? – Une bibliographie complète se trouve à la fin de cette étude.

A. K. R. G.

INHOUD VAN TIJDSCHRIFTEN.

Museum, XXVIII, 7, o. a. A. C. J. A. Greebe, Jacques Perk's *Mathilde*-cyclus in den oorspronkelijken vorm hersteld. – Kr. Nyrop, Philologie française. – A. Dresdner, Die Kunstkritik, I. – In de Ber. en meded wordt de aandacht gevestigd op het feit dat de Heer A. Geerebaert, S. J., te Gent een lijst aanlegt van Nederlandsche vertalingen van Oude Grieksche en Latijnsche Schrijvers en wordt ieder die een zeldzame vertaling kent opgewekt daarvan melding te doen, zoodra verkeer met België mogelijk is.

Id., 8. H. O. Schwabe, The semantic development of words for eating and drinking in Germanic, en T. W. Arnoldson, Parts of the body in the Older Germanic and Scandinavian. – G. Schoepperle, Tristan and Isolt, a study of the sources of the romance. – Jos. Schrijnen, Nederlandsche volkskunde, I. – John Locke's *Reasonableness of Christianity*, übersetzt von C. Winckler, ed. L. Zscharnack.

Modern Philology, XIII, 8. [Gen. Section, Part III]. J. R. Hulbert, Syr Gawayn and the Grene Knyȝt (slot). – T. P. Cross, Laegaire Mac Crimthann's Visit to Fairyland. – H. E. Allen, Two Middle-English Translations from the Anglo-Norman.

Modern Language Notes, XXXI, 3. J. Warshaw, Recurrent 'Préciosité'. – G. P. Krapp, Henry VIII in Hall's *Chronicle*. – J. S. P. Tatlock, 'Bretherhed' in Ch's *Prolog*. – O. F. Emerson, Seith Trophee. – O. Heller, A Retrospective View of an Important German Grammar. – Reviews [Price, Attitude of G. Freytag and J. Schmidt toward Engl. Lit. – Pinker, The Salon and English Letters]. – Correspondence [F. W. Long, Spenser's Birth-Date. – Atkinson, Argot of the French Army. Brief mention [Chambers, *Beowulf*. – L. Winstanley, Faerie Queene, I, II]

Modern Language Notes, XXXI, 4. W. D. Briggs, Source-Material for Jonsons Plays. – M. E. Smith, Notes on Rimed Fable in England. – J. W. Bright, *Beowulf* 489-490. – C. Brown, Towneley *Play of the Doctors* and *Speculum Christiani*. – Reviews [De Gregorio, La Riforma Ortografica. – Rudwin, Der Teufel in den deutschen geistlichen Spielen]. – Correspondence [W. S. Hastings, Unpublished Letter of H. de Balzac. – Fischer, Clef des *Caractères* de La Bruyère. – Taylor, Parallel to *Rosengarten* Theme. – F. Tupper, Chaucer and Richmond]. – Brief Mention (Sisam, *Havelok*. – Schultz, *Narrenschiff*. – M. Deanesley, *Incendium Amoris* of Rich. Rolle of Hampole].

Publications of the Modern Language Association of America, XXXI, No. 1. H. S. Canby, Congreve as a Romanticist. – Ch. E. Whitmore, Some Tendencies of Italian Lyric Poetry in the Trecento. – O. H. Moore, The literary

Iethods of the Goncourts. – M. P. Tilley, Some Evidence in Shakespeare of ontemporary Effort to refine the Language of the Day. – G. E. Jensen, Fashioable Society in Fielding's Time. – J. M. Lyons, Spenser's *Muipotmos* as an llegory. – J. D. Sutton, Hitherto unprinted Manuscripts of the M. E. *Ipotis*. – rocedings. – Address. - Constitution. – Officers.

Revue d'Histoire litt., XXII, 3–4. G. Charlier, Comment fut écrit *Le ernier Jour d'un Condamné* [Behoort, ondanks de meening van E. Biré, *V. H. vant 1830*, 1e ed., 473 ss, tot de werken tegen de doodstraf. Bronnen: een dagboek an Viterbi, een artikel uit *Le Globe*, de *Mémoires* van Vidocq. Studie over de amenstelling en definitieve vormgeving.] – P. Hermand, Sur le texte de Diderot t sur les sources de qqs passages de ses *Œuvres*. – Ph. Martinon, Les véritables dit. de Malherbe [Tegen Brunetière die aan Malherbe's succès twijfelde. M. bereidt en uitgave van Malherbe voor, beter dan die van Lalanne.] – G. Lanson, V. Hugo t Angelica Kauffmann [Bij Rigal's studie over de bronnen van *Ruy Blas*, *R. H. L.*, X, 753, voegt L. *Angelica Kauffmann* door Léon de Wailly, die put uit een *Vita i A. K.* door G. G. de Rossi; haar huwelijk met den pseudo-graaf van Horn, die en dag lakei is geweest.] – J. Demeure, *L'Institution chrét.* de Calvin. Examen e l'authenticité de la trad. fr. [In aansluiting met G. Lanson in *Rev. hist.*, 1894 n de éd. Abel Lefranc; verlangt een critische uitgave.] – A. Feugère, Raynal, Diderot et qqs autres historiens des deux Indes, II [cf. XX, 343]. – P. Bonnefon, 'historien du Haillan, II [cf. XV, 642]. – P. Popović, *L'Avocat Patelin* dans litt. serbo-croate de Raguse. – E. Roy, Un pamphlet d'Alexandre Hardy, *La Berne des deux rimeurs de l'hôtel de Bourgogne* (1628) [twist met Jean Auvray en ierre de Ryer]. – Mélanges [o a. over *Qaïn* van Leconte de Lisle; *Jocelyn* vervolg; Chateaubriand in Amerika; briefje van Vigny.] – Comptes rendus [o. a. Vigny, d. Baldensperger; M. Grammont, *Le vers fr.*; de beide dissertaties van Mlle L. Zenta; . Reynier, *Le roman réaliste au XVIIe siècle*; Beaulavon, *J. J. Rousseau*; Marno, *Stendhal*.] – Périodiques. – Livres nouveaux. – Chronique.

Romania, XLIV, 1: A. T. Baker et M. Roques, Nouveaux fragments de la hanson de *la Reine Sibile*. – Wm. A. Nitze, *Sans* et *matière* dans les œuvres e Chrétien de Troyes. – A. Parducci, *Le Tiaudelet*, traduction française en ers du *Theodulus*. – M. Wilmotte, La *Chanson de Roland* et la *Chançun de Villame*. – Mélanges. – Comptes rendus.

Zeitschrift für romanische Philologie, XXXVIII, 1: J. Jud, Probleme der ltromanischen Wortgeschichte. – M. Scholz, Die Alliteration in der altprovenzalichen Lyrik. – W. Tavernier, Vom Rolanddichter. – Vermischtes. – Besprechungen.

2. G. B. Festa, Il dialetto di Matera. – E. Hoepffner, Vier altfranzösische ieder aus dem Archiv des Benedictiner Stifts St. Paul im Lavantal. – C. Juret, uelques additions au Glossaire de Pierrecourt. – Th. Braune, Prov. *grinar*, . *grigner*, *rechigner*, fr. *grigne* u. a. – M. Scholz, Die Alliteration in der altrovenzalischen Lyrik (vervolg). – Vermischtes (o. a. Meyer-Lübke, Franz. *épaule*). – esprechungen.

3. G. B. Festa, Il dialetto di Matera (vervolg). – A. Kolsen, 25 bisher nedierte provenzalische Anonyma. – M. Scholz, Die Alliteration in der altproenzalischen Lyrik (slot). – Vermischtes. – Besprechungen.

4. K. Treimer, Albanisch und Rumänisch. – W. Tavernier, Vom Rolandchter. – R. Palmieri, Appunti per servire alla biografia di Chiaro Davanzati. –

F. Settegast, Ueber einige deutsche Ortsnamen im französischen Volksepos. – G. A. Rzehak, Zum Roman der *Dame a la Licorne.* – Vermischtes. – Besprechungen.

5. E. Hoepffner, Zur *Prise amoureuse* von Jehan Acart de Hesdin. – A. Horning, *Anditus, andare.* – H. Sperber, Rom. *alapa.* – P. Skok, Neue Beiträge zur Kunde des romanischen Elements in der serbokroatischen Sprache. – E. Winkler, Nochmals zur Lokalisierung des sog. *Capitulare de villis.* – A. Kolsen, Altprovenzalisches, No. 1–2. – L. Pfandl, Eine unbekannte handschriftliche Version zum *Pseudo-Turpin.* – Vermischtes. – Besprechungen.

Zeitschrift für deutsche Philologie, XLVII, 1. S. Feist, Zur deutung der deutschen runenspangen. – Fr. Kauffmann, Vom dom umzingelt. – Hilda Schulhof, Die textgeschichte von Eichendorffs gedichten. – Miszellen [o. a. J. Klapper, Mitteldeutsche texte; Fr. Michael, Schulkomödie im 16. jh.]. – Rezensionen [o. a. G. Neckel, *Walhall*; E. Wilken, *Die prosaische Edda;* E. Henrici, *Sprachmischung in älterer dichtung Deutschlands;* M. H. Jellinek, *Geschichte der neuhochdeutschen grammatik, I;* C. Franke, *Grundzüge der schriftsprache Luthers;* H. Körnchen, *Zesens romane;* R. Thietz, *Die ballade vom grafen und der magd;* Th. Matthias, *Sprachleben und sprachschäden;* H. Maync, *Geschichte der deutschen Goethe-biographie;* O. Kanehl, *Der junge Goethe im urteile des Jungen Deutschland;* Fr. Röbbeling, *Kleists Käthchen von Heilbronn*; Elise Dosenheimer, *Hebbels auffassung vom staat und sein trauerspiel „Agnes Bernauer"*]. – Neue erscheinungen. – Nachrichten.

Englische Studien, 49, 3. A. E. H. Swaen, Contributions to Anglo-Saxon Lexicography, IX. – Ph. Aronstein, J. Donne und Fr. Bacon. – E. Bendz, Lord Alfred Douglas's Apologia. – K. Wehrmann, Kunsterziehung in England. – Miscellen [E. Ekwall, Zu *Patience*, 143. – M. Eimer, Schopenhauer als abgesandter Goethes an Byron. – A. Andreae, Zur sage v. d. verschwundenen u. wiedergefundenen braut.

Verbetering: Op blz. 227, regel 33 leze men in plaats van: *übergrösslich-grösslich* het juistere: *„übergrässlich grässlich"*.

Necrologie. Den 10en Mei overleed, na kortstondige ongesteldheid, de bekende Oxfordsche Anglist, Prof. A. S. Napier, wien indertijd de Groningsche leerstoel is aangeboden. Hij muntte uit door fijne kennis van het Angelsaksisch.

A. E. H. S.